

Univerzita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Bakalářská práce

2009

David Bareš

Univerzita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

David Bareš

Kupka a skupina Abstraction-Création

Kupka and the group Abstraction-Création

Praha, 2009

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Wittlich, Csc.

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 1. června 2009

„Jestliže bychom měli v několika slovech definovati typ člověka – umělce, mohli bychom říci, že je citlivou a křehkou bytostí, která se soustředí na obrazy svého vnitřního života a která hospodaří se svou životní energií, aby ji mohla vypustiti do svého díla. Je zde nerovnováha mezi vnějškem a vnitřkem, která má za následek odsunutí umělce na okraj společenského žebříčku. Aby se umělec této situaci vyhnul, často hledá útočiště u svých druhů v uzavřeném kruhu.“

*F. Kupka*¹

¹ František KUPKA: La Création dans les arts plastiques, Paris 1989, 48-49.

Obsah:

1. Úvod.....	6
2. Následky světové hospodářské krize ve světě umění.....	7
3. Politika a kultura v období mezi světovými válkami.....	8
4. Třicátá léta v pařížském kulturním světě.....	10
4.1 Filosofické tendence	
4.2 Krátké panorama umění	
4.3 Abstraktní tendence ve výtvarném umění	
5. František Kupka ve 20. letech.....	14
5.1 Dílo	
5.2 České vztahy	
5.3 Kupkovy výstavy v Paříži	
5.4 Kupka, Félix Del Marle a skupina Vouloir	
6. Kupka a skupina Abstraction-Création.....	18
6.1 Kupka a Doesburg	
6.2 Aspekty osobního života Františka Kupky na začátku třicátých let	
6.3 Předchůdci skupiny Abstraction - Création	
6.4 Založení skupiny Abstraction-Création	
6.5 Kupkův osobní život v období existence skupiny Abstraction-Création	
6.6 Kupkovo dílo v letech členství ve skupině Abstraction-Création	
7. Kupka a geometrická abstrakce 30. let.....	24
7.1 Formální souvislosti	
7.2 Modrá série	
7.3 Kruhové kompozice	
7.4 Kvaše v černé a bílé	
7.5 « Abstraktní malba »	
7.6 Eudia	
8. Kupka a jeho kolegové ze skupiny Abstraction-Création.....	32
8.1 Stylistické podobnosti Kupkových obrazů s malbami jeho kolegů	
8.2 Kupkovy příspěvky v revui Abstraction-Création	
8.2.1 Revue č. 1	
8.2.2 Revue č. 2	
8.2.3 Revue č. 3	
9. Kupka opouští skupinu Abstraction-Création.....	40

10. Výsledky socializace Františka Kupky ve třicátých letech.....	41
11. Závěr.....	42
12. English Resumé.....	43
13. Seznam použité literatury a pramenů.....	44
14. Obrazová příloha	

1. Úvod

František Kupka je v bohatém spektru umění evropské moderny osobnost zásadní a přitom nezařaditelná. Zároveň je však zřejmě jediným ze zakladatelů abstraktního malířství, který dosud nemá souhrnný katalog své životní tvorby a trpí neustálým přehlížením a nedostatkem literatury. Ve skrovné literatuře, která se Kupkovi věnuje a sestává především z výstavních katalogů, novinových článků nebo drobnějších publikací, se pozornost historiků umění zatím věnovala zejména jeho razantnímu nástupu na pařížském uměleckém nebi v desátých letech 20. století.

V následující seminární práci se zaměřím na Kupkovu tvorbu meziválečného období, která je charakteristická určitým přiblížením se Františka Kupky k jeho pařížským kolegům sdruženým ve skupině Abstraction-Création. Hlavní zdroje práce jsou tři: revue skupiny Abstraction-Création, korespondence vyměněná mezi Kupkou a Doesburgem a vizuální srovnání konkrétních uměleckých děl pocházející z nejrozličnějších pramenů.

Na úvod však uvádím také letmé seznámení s obecnými evropskými dějinami v období mezi dvěma světovými válkami, v nichž bývá za tradiční předěl bezstarostných „bláznivých“ dvacátých let a let třicátých považována hospodářská recese na newyorské burze.

2. Následky světové hospodářské krize ve světě umění

Krach na newyorské burze ve Wall Street na podzim roku 1929 nedal pouze políček americké kapitalistické společnosti, ale zasáhl výrazným způsobem také Evropu. Tato událost, která může být brána jako přelom dvacátých a třicátých let, bude nést důsledky také v uměleckém světě, když umělci, svázaní s obchodníky s uměním, začnou mít finanční problémy. Nemluvíme zde ovšem o outsiderovi Kupkovi, který s uměleckým trhem neudržel skoro žádné styky a byl podporován svým věrným mecenášem Jindřichem Waldesem, pražským továrníkem, který věděl jak inteligentně obejít následky světové ekonomické krize.

„Důsledek aktuální krize je dosti zajímavý, pouze umělec je chudý a je to jeho chyba. Když jsme v periodě, kdy začínáme býti „jinými“, můžeme býti tlačeni negovat veškeré myšlení nebo jednání pro materiální uspokojení“ stěžoval si v první revui skupiny Abstraction-Création malíř William Einstein. Navzdory tomu je třeba uvést, že následky krize ve Francii byly dosti rozdílné od ekonomického vývoje ve Velké Británii či Německu. Ve Francii byla krize zadržena, protože země měla velké rezervy zlata a frank byl podhodnocen. Zemědělství bylo navíc podporováno státem a ceny tak zůstávaly stále stejně vysoké, průmysl nezaznamenal žádný úpadek až do roku 1931. Na rozdíl od Spojených států, Velké Británie a Německa byla nezaměstnanost ve Francii minimální. Francie prosperovala a zdála se býti stabilní a to byl jeden z důvodů pro přesunování cizího kapitálu na její území.

Devalvace v Anglii a Spojených státech ukončily výhodu, kterou Francie měla v podcenění své měny. Krize vstoupila do Francie v roce 1934, kdy spadlo také francouzské zemědělství z důvodu příliš vysoké produkce zaviněné státním protektionismem. Situace se tedy obrátila a francouzští podnikatelé začali investovat v zahraničí v předtuše devalvace francouzské měny, avšak stát na tuto politiku nepřistoupil z důvodu, aby země neztratila svou prestiž. V roce 1936 Francie uzavřela třístrannou dohodu se Spojenými státy a Anglií, v jejímž důsledku byla hodnota franku snížena o třicet procent. Teprve v roce 1938 se situace začala zlepšovat.²

² Dietmar ROTHERMUND: The Global Impact of the Great Depression 1929 - 1939, London 1996, 70-71.

3. Politika a kultura v období mezi světovými válkami

Následkem ekonomické krize v Evropě byl nárůst totalitních systémů a jejich zvýšený podíl na vládě v jednotlivých zemích. Němci, kteří jsou podle Kupky « příliš válečníci », « se vzpírají úsilí a vytrvalosti, které vyžaduje umělecká tvorba a pro svoji energii využívají jiné ventily ». V roce 1933 přenechali moc Adolfu Hitlerovi. Politické reflexe ve skupině Abstraction-Création by neměly být v rámci naší práce tudíž přehlédnuty: „Svazek Abstraction-Création č. 2 vychází v době, kdy je pod všemi formami, všemi plány, v některých zemích více a některých méně, ale obecně všude, svobodné myšlení divoce potlačováno. (...) Nikdo nemůže do budoucnosti určovat co bude příští umění. Každé pokusy limitovati umělecké snažení dle rasových, ideologických či národnostních pohledů je nesprávné. Druhý svazek nechť je tedy ve znamení naprosté opozice vůči veškerému utlačování, ať je jakéhokoli řádu“ můžeme číst v revui skupiny vydané v roce 1933. « Směs ras, vzájemně se regenerujících », která má, dle Kupky « vždy výhodné důsledky » začal být ve stejném roce ohrožován hitlerovskými doktrínami, které vyvrcholí ve druhé světové válce. Ta bude hodinou slávy pro umělce, kteří « hledají asyl v okolí mocných tohoto světa, kde hrají roli kurtizán-společníků. Umělec, který sochal vysoké reliéfy Assurbanipala (...) byl bez pochyby představitel stejného typu umělce jako malíři a sochaři, kteří oslavují naše současné plutokraty a maršálky.³ Pro umělce, kteří však těmto svodům mocných nepodlehli, začaly těžké časy.

Tricátá léta jsou charakteristická rovněž politizací umělecké scény, která je jedním z důsledků nárůstu totalitních politických uspořádání v Evropě. Mezi jinými se členy komunistické strany stali Louis Aragon, Henri Barbusse, Paul Eluard, Georges Friedmann, Jean-Richard Bloch, André Wurmser, Charles Plisnier či Paul Nizan. Breton a Eluard byli ovšem vyloučeni již v roce 1933, protože odmítali estetické požadavky, které strana ukládala. Literatura, která čerpala své vzory v díle Marcela Prousta či Mauriciena, byla vedoucími komunistickými představiteli přísně odsuzována. Jules Romain, který v roce 1932 publikoval knihu „Muži dobré vůle“ a který toužil do humanismu překračujícím politické hranice, ve svém směřování zůstal spíše osamocen. 6. února 1934 byla založena „Dozorčí komise antifašistických intelektuálů“, která může být považována za předchůce „Front populaire“. Avšak již v roce 1935, na „Mezinárodním kongresu pro ochranu kultury“, který se uskutečnil v Paříži pod předsednictvím Andrého Gide, se otevřel problém umělců, kteří se nechtěli podříditi estetice socialistického realismu. Ve stejném roce se rozšířilo povědomí o stalinovských hrůznostech, které ale nemělo za následek velké odstupování členů

3 KUPKA, 48-49.

komunistické strany, jak by se mohlo očekávat. Komunismus zůstává vedle extrémního kapitalismu a fašismu jeden z hlavních politických proudů. Pestrý politický život přelomu dvacátých a třicátých let dosvědčuje také spousta magazínů, které byly vydávány nejrůznějšími seskupeními: Les Cahiers, Réaction, La Revue française, Combat, Ordre nouveau, Plans, Mouvement, Esprit...

Pakliže pohlédneme na politické názory členů skupiny Abstraction-Création, zjistíme, že ačkoli mezi nimi byli také přívrženci komunismu, celkový duch skupiny byl skutečně demokratický a svobodářský. Auguste Herbin se o problému politizace umění v revui Abstraction-Création vyslovil: „Musíme skutečně zničit oficiální kapitalistické umění, aby bylo nahrazeno jiným oficiálním uměním? Revoluce a její výsledek, socialistická společnost, v žádném případě nesmí přistoupit k tomuto požadavku, který by byl v opaku k jejímu cíli, jímž je svoboda. Umění je založeno na osobnosti a tvůrce je vždy, nejprve a logicky, sám proti všem.“

4. Třicátá léta v pařížském kulturním světě

4.1 Filosofické tendence

Třicátá léta jsou ve Francii rovněž poznamenána návratem k racionalismu, který byl zpochybněn Einsteinovou teorií relativity. Francouzský filosof Gaston Bachelard v roce 1928 publikoval svůj „Esej o přiblížené vědomosti“ a v roce 1935 spis „Nový vědecký duch“. Je zde vyjádřena naděje, že i když nám věda nedává absolutní pravdu, umožňuje nám se k ní přiblížit. Myšlenka, která rezonuje s myšlením Edmunda Husserla nám připomíná, že jsme v období, kdy se ve Francii objevily první překlady německých fenomenologů, Husserla, Heideggera a Kierkegarda. Převládající filosofickou tendencí však zůstane bergsonismus, jejíž zakladatel v roce 1930 publikoval „Dva prameny morálky a náboženství“.⁴

4.2 Krátké panorama umění

Skeptické hlasy, připomínající nebezpečí moderní civilizace, je možné nalézt v dílech Paula Valéryho, který se domníval, že člověk dospěl do doby, kdy už není v jeho moci být pánem nad svými vlastními vynálezy. Jestliže nahlédneme do světa recepce soudobého umění veřejností, je zajímavé si uvědomit, že ve třicátých letech „devět z deseti Francouzů ještě trpěli výbuchy smíchu před obrazy od Picassa či Braqua.“⁵ Obecně se v dobových uměleckých tendencích vyskytuje touha návratu k určitému řádu, která je podmíněna výbuchem umělecké avantgardy před první světovou válkou. « Velké současné revoluční tendence v umění jsou tendencemi směřujícími k řádu. Řád v pohybu, v akci. Tento řád je konstruován na základě nových vztahů. U malířství jde o vizuální syntézu, plastické vztahy kontrastů a vibrací. Po destrukci (kubismus), máme štěstí býti u toho a podílet se na rekonstrukci nového světa: spořádaného, čistého, zdravého, hojného, optimistického a dynamického. Toto je řečeno pro malbu. Ale zdalipak malba není spirituálním výrazem života s pouze malým náskokem?» kladla si Sonia Delaunay otázku ve svém textu otištěném v revui *Abstraction-Création* č. 1 a předvídala tak skutečnost, že se Picasso na stránkách této revue nakonec také objeví. Opustí totiž v této době s Braquem analytický kubismus ve prospěch kubismu syntetického. Fernand Léger nastupuje cestu purismu a Raoul Dufy nebo André Derain se ujímají opět tvarosloví klasicizujícího. V antikizujícím slohu se realizuje také jedna z nejvýznamnějších architektur Paříže meziválečného období, paláce Tokyo a Chaillot pro reprezentaci Japonska na světové výstavě Expo 1937. Ve světě malířství si však nadvládu nad

⁴ Pierre MILZA: *Histoire de la France au XXe siècle*, Paris 1995, 424.

⁵ Henri DUBIEF: *La Crise des années trente, 1929 - 1938*, Nouvelle histoire de la France contemporaine, Vol. 13, Paris 1989, 283.

ostatními směry udržoval stále surrealismus a umělci abstraktního způsobu vyjádření se pokusí jeho dominanci narušit pokusy o různá umělecká sdružení, jejichž úspěch byl velmi různý.

4.3 Abstraktní tendence ve výtvarném umění

Na počátku třicátých let se rozvinula nová vlna nefigurativního umění a abstrakce, která může být definována jako odmítnutí totalitárních koncepcí desátých a dvacátých let ve prospěch nové autoreflexe. Tato změna je v úzkém vztahu k posunu klimatu politického a kulturního života obecně.⁶ Aktualizaci abstraktního uměleckého výrazu bychom ale neměli chápat jako negaci sociálních ideálů po spravedlnějším světě, ale jako „estetickou syntézu schopnou představit multidimensionální vizi člověka a světa“,⁷ jako to bylo ukázáno na výstavě „Teze, Antiteze, Synteze“, která se v roce 1935 uskutečnila ve švýcarském Lucernu. Jestliže počátky abstraktní malby jsou spojeny s několika zakladatelskými osobnostmi, ve dvacátých letech převzal hegemonii surrealismus a abstraktní umělci tak budou nuceni se sjednocovat na širší platformě. Geometrická abstrakce dvacátých a třicátých let může být chápána jako pot-pourri myšlenek vyvíjených před první světovou válkou. Duch ruských suprematistických obrazů, výrazivo holandských neoplasticistů a myšlenky samotářů jako Vantongerlooa či Kupky se vzájemně propojily do jakéhosi obecného klimatu doby, který může být označen jako kolektivní sociální vědomí nových vizuálních archetypů. Výměna myšlenek a vzájemné oplodňování umělců s abstraktně-geometrickým výrazivem je dobře viditelné už když si prohlédneme například reprodukce obrazů umělců tohoto směru publikované v revui skupiny Abstraction-Création.

Utopická a radikální východiska desetiletí před první světovou válkou byla na počátku třicátých let přeměněna na otázku po vlastní realizaci obrazu s abstraktním výrazovým tvaroslovím. Významnou roli v novém rozkvětu abstrakce sehrála také role konkurence s ostatními uměleckými směry, která byla jedním z důvodů zakládání uměleckých sdružení spojujících umělce ve skupinách jako Cercle et Carré, Art concret (1930) a Abstraction-Création (1931 – 1936). Na druhé straně pak docházelo k zakládání skupin surrealistických. V oblasti nefigurativního umění lze vystopovat tři hlavní linie: první přináší dynamizaci obrazové formy na úkor statického pojetí rozvíjeného neoplasticisty, druhý směr lze nazvat skulpturálním, neboť pracuje s plastickým zpracováním obrazové plochy malby, a třetí

⁶ Michel WINOCK: *Années trente en Europe*, Paris 1997, 71.

⁷ Ibid.

tendence může být definována jako organická, protože uvádí do světa abstraktního výrazu kurvilineární a organické formy, které si někdy vypůjčuje od surrealistů.⁸

V roce 1927 Mondrian publikoval svou stat' o „Jazzu a neoplastickém umění“ a v roce 1932 u něho začalo uvolnění obrazových forem. Přísná orthogonalita neoplastických kompozic, sdělující neměnnost kosmu a vnitřní klid ducha v opozici k neustále se proměňující přírodě, je nahrazena dynamičtějšími koncepty. Myšlenka rovnovážného, statického pojetí univerza je nahrazena rovnováhou životní a později konceptem „dynamické rovnováhy.“⁹ Tato změna v teoretickém uvažování Mondrianově odpovídá jeho výtvarnému vyjádření, jelikož v obrazech dané doby dochází k multiplikaci linií a jejich zdůrazňování v kompozici obrazu, jak je možné vidět i v reprodukcích otištěných v revui *Abstraction-Création*. Rok 1930 je v Mondrianově životě přelomový rovněž z hlediska politické angažovanosti. Zatím co před ním Mondrian staví své teoretické názory na „filosofickém a ahistorickém myšlení, přesahujícím aktuality“, později do něj pronikají sociopolitické souvislosti, například témata práce proletariátu, kapitalistů, utlačování totalitními systémy, zejména sovětským a nacistickým.¹⁰ Elementaristická teorie Théo van Doesburga, který do neoplasticismu uvedl i diagonální kompozice obrazů, bude po jeho smrti roku 1931 rozvíjena několika jeho následovníky, mezi nimiž nalezneme zejména umělce jako Moholy-Nagy, Vordemberge-Gildewarta, Radice, Reggiani a Veronesa. Ještě odvážnější svobodářství bylo praktikováno již od poloviny 20. let Augustem Herbinem, který geometrické struktury kombinoval se spirálovými nebo zcela organickými. „Linie vytyčená olovnicí je pouze poloměrem kruhu nebo sféry (...). Mikroskopický pravý úhel, vyjádřený v mikroskopickém jedinci, je základním pravidlem pro výstavbu měřítka skutečné osoby. Hodnota významu spojeného s kruhovou linií je kolektivní a univerzální“ vyjádřil svá teoretická východiska v revui *Abstraction-Création* Herbin a dostal se tak do určité teoretické podobnosti s Kupkou, který se rovněž inspiroval mikroskopickými organismy. Robert Delaunay a Albert Gleizes budou do svých abstraktních kompozic integrovat rovněž kruhové formy. V roce 1933 Gleizes začal vytvářet své šedé kurvilineární kompozice. Přísně geometrické výrazivo Vantongerlooa, které zůstalo až do roku 1937 v přísné orthogonalitě forem podle neoplastických axiomů, po tomto roce začíná začleňovat také oválné formy. V roce 1939 Vantongerloo opustil své matematické postupy při vytváření obrazových kompozic a nechal volný průchod své umělecké intuici, čímž se mimoděk přiblížil umělcům jako byl Hans Arp, Sophie Taeuber nebo Alexander Calder.

⁸ WINOCK, 71.

⁹ Ibid.

¹⁰ Piet MONDRIAN: „A New religion?“ (1938 - 1940), in: *The Collected Writings of Piet Mondrian*, London 1987, 318.

Další aktualizace výrazové formy je nalezitelná v tvorbě umělců, kteří se zabývaly rozvojem plastického uměleckého díla a objevují nové výrazové možnosti hmoty. Moholy-Nady, Domela, Gabo a Pevser používají ve svých kompozicích nejružnější materiály jako sklo, kovy, celuloid či elektrické světlo. V této skulpturní tendenci ovšem existuje i proud autorů upřednostňujících materiály přírodní jako dřevo, provázky, písek a mezi nimiž byli umělci jako Torres-García, Kurt Schwitters, Cristófol, Miró, Ernst, Baumeister a Calder. Existovali ovšem i umělci, kteří používali jak materiály umělé, tak přírodní, jako například Crali, Prinner, Calder nebo Prampolini. Zájem o primitivismus a archaické umění se projevil v tvorbě umělců jako byl Alberto Giacometti, George Bataille, Joan Miro, Hans Arp, Henri Moore nebo Barbara Hepworth.

Významný proud, které by měl být zmíněn, slučuje formy geometrické a biomorfní do harmonické fúze. Emblematické obrazy této tendence vytvořili umělci jako George Valmier, Fernand Léger, Le Corbusier, Vasilij Kandinsky a polští Unisté, mezi nimiž stojí za pozornost alespoň obrazy Wladimira Strzeminskeho, který do svých kompozic začleňoval plastické a organicky ondulující formy.

Na závěr bychom měli připomenout také umělce, kteří se stýkali svým abstraktním výrazem se surrealismem. Tato tendence je příznačná pro Mana Raye, který v roce 1936 v Cahiers d'Art publikoval sérii fotografií sestávající z geometrických kompozic vytvořených přírodními materiály jako krystaly. Rayovo dílo výrazně přiblížilo tvorbu surrealistů a abstrakcionistů. Byl v tomto směru následován některými umělci, mezi nimiž bychom měli zmínit především Vantongerlooa, Hepworth, Moora a Gabo.

5. František Kupka v 20. letech

5.1 Dílo

Začátek dvacátých let byl pro Kupku plný práce, kterou rozdělal před vypuknutím první světové války. Organickou tendenci rozvíjel ve svých studiích k obrazům „Okolo bodu“ a v „Příbězích o pestících a tyčinkách“, které vystavil v roce 1919 spolu s obrazem „Modré žebroví“ na Podzimním salonu. Kupka ovšem rozvíjí ve dvacátých letech také abstrakci geometrickou v sérii „Diagonálních plánů“.

V září 1925 Kupka přerušil malování, aby se plně věnoval práci na svém souboru dřevorytů „Čtyři příběhy černé a bílé“, který lze považovat za slovník jeho formálního tvarosloví vyvinutého před první světovou válkou. V roce 1926 Kupka „Čtyři příběhy černé a bílé“ publikoval na své vlastní náklady a byl to velký finanční neúspěch.

V době na konci dvacátých let Kupka začal pracovat na své sérii mašinistických obrazů. Léto roku 1926 trávil v Bretagni, kde obdivoval megality, a v roce 1928 vytvářel náčrtky v prehistorických jeskyních v Moustieru. Zájem o prehistorickou nástěnnou malbu bude Kupka rozvíjet i v následujících letech a připojí se k nim ještě aktualizace jeho obdivu ke středověkému vitrážnímu umění. V roce 1928 Kupka začal práci na bustě své ženy Eugénie, která je jedinou sochou v jeho celém životním díle.

5.2 České vztahy

Úsilí, které Kupka vynaložil během první světové války na osvobození československého národa nezůstalo bez odměny. Byla mu udělena hodnost kapitána a prezident Tomáš G. Masaryk mu vzdal chválu ve svém významném díle „Světová revoluce“. Na jaře roku 1919 Kupka navštívil Prahu při příležitosti výstavy svých děl vzniklých v období války, která se konala v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Tam se poprvé setkal s pražským průmyslníkem Jindřichem Waldesem, který se stane jeho dlouholetým mecenášem, ale rovněž i přítelem, který Kupkovi pomůže v nejtěžších životních situacích. Ve stejném roce se Kupka stal čestným členem SVU Mánes. Navzdory všem poctám, kterých se mu v Praze dostalo, Kupka nebyl jmenován profesorem na Akademii výtvarných umění, jak očekával¹¹ a možná tento fakt byl důvodem, proč se „vynikající český výtvarník, který žil dlouhá léta v Paříži, dnes už působící v Praze“¹² nachází již v září opět v Paříži, kde pokračuje ve své práci rozdělané před začátkem války, a to zvýšeným tempem, aby „nahnal čas, který během ní

¹¹ Međa MLÁDEK: Frank Kupka, Köln 1981, 9.

¹² Ibid, 111.

ztratil“¹³. Vztahy s Prahou přesto zůstanou po celá dvacátá léta a jak uvidíme dále, nebyly vždy ideální.

V roce 1922 byl Kupka pozván na pražskou Akademii, aby přednášel o „Psychologii umělce“, ale když vyjde najevo jeho nekompromisní odsudek veškeré akademické výuky, jeho přednášková činnost je ukončena. Kupka zůstane ještě tři měsíce u Waldese a nakonec se problémy s pražskou Akademií zdají být vyřešeny: Kupka se stane profesorem v zahraničí, v Paříži, kde bude uvádět do francouzské kultury české stipendisty. Zaměstnání Kupky pražskou Akademií mu sice přineslo pravidelný příjem, ale na druhou stranu i spoustu starostí, jak uvidíme později. V roce 1923 vyšel v Praze český překlad „Tvoření v umění výtvarném“ a o pět let později první česká monografie o Kupkovi napsaná teoretikem tance Emanuelem Síblíkem.

5.3 Kupkovy výstavy v Paříži

Rovněž Francouzi po válce vzdali Kupkovi čest za jeho odvahu, když mu v roce 1926 udělili, na podnět jeho přítele Antoine-Pierra Galliena, kříž čestné legie. Během dvacátých let Kupka uskutečnil ve Francii více výstav svých děl, které vyvolaly různorodé reakce. První Kupkova samostatná výstava se konala v roce 1921 v galerii Povoložky a zaznamenala určitý úspěch.¹⁴ Kupka publikoval ve stejném roce v časopise „Vie des lettres“ článek, ve kterém vysvětloval důvody pro opuštění nefigurativní malby. „I ten nejzručnější malíř nemůže absolutně uchopit život v přírodě tradičními malířskými prostředky/ Poesie, to je tvorba/ Umělec musí tvořit jako hudebník, jako konstruktér mašin a architekti. (...) Neboť krása je buď v přírodě, (...) nebo ve vizi malíře. Tyto dvě různé krásy jsou velmi rozdílné a je třeba je respektovat ve svých vlastních oblastech“¹⁵ vysvětluje Kupka. Následujícího roku, 1922, vyšla první francouzská monografie o Kupkovi, která se mu ovšem vůbec nelíbila.

V roce 1924, Kupka připravil – na popud své manželky Eugénie – retrospektivní výstavu v galerii de la Boétie a v předmluvě katalogu napsal: „Umění malíře, to je zahaliti plastické formy událostmi, které se odehrávají v lidské duši – býti básník-tvůrce, obohatit život novými aspekty“. Ačkoli byla výstava hojně zmiňována v dobovém tisku, některé z reakcí musely v Kupkovi vzbuzovat spíše rozpaky, jako například recenze publikovaná Vauxellem v časopise *Ere nouvelle* 16. října: „Pan Kupka, který je, myslím, Čech, bezesporu zapomněl, že vystavuje v Paříži“. Avšak výstava měla odezvy i pozivní, mezi nimiž rozhodně

¹³ Dopis Waldesovi, 9. 12. 1919.

¹⁴ MLADEK 1981, 114.

¹⁵ François KUPKA: « Créer ! Question de principe de la peinture », in: *La Vie des Lettres*, Paris, Juillet 1921.

zářila Gallienova recenze „Princ snu“, která vyšla v magazínu Gazette des Alpes na Štědrý den a udělala Kupkovi ohromnou radost.¹⁶

5.4 Kupka, Félix Del Marle a skupina Vouloir

Jestliže budeme hledat osobnost, která vyvedla Kupku z jeho izolace ve dvacátých letech, najdeme malíře a organizátora kulturních událostí v Lille Félix Del Marle. Především díky němu vyšel ve dvanáctém čísle modernistické revue lillské avantgardy « Vouloir » článek « Čisté umění » Frank Kupka. Úvahy o čisté malbě, který byl transkripcí jedné přednášky, která se uskutečnila 30.dubna 1925 v kroužku lillských avantgardních umělců¹⁷. Od 19. do 27.prosince 1925 se uskutečnila výstava abstraktních obrazů Kupky, Félix Del Marle a dvou umělců regionálního významu, Pierre Hugueta et Marcel Lempereur-Hauta, v malém sále lillské konzervatoře. Později byla zorganizována ještě jedna výstava, která obsahovala pouze abstrakce Kupky a Del Marle.

Kromě pozvánek na výstavy lillské avantgardy vděčil Kupka Félixovi Del Marle také za jeho lidskou podporu a přátelství, jak dosvědčuje dochovaná korespondence : « Musím Vás též ujistit s veškerou svou radostí, že ve Vás nemám pouze spojence v přesvědčení, že tradiční malba je nesmysl, ale také úctyhodného bratra, jak jsem musel uznat, když jsem viděl dvě Vaše plátna během své návštěvy u Vás » píše Kupka Félixovi Del Marle v dopise ze září 1925. Ačkoli se nám dnes dílo Félix Del Marle z tohoto období zdá být spíše epigonem tvorby Kupkovy, můžeme z těchto řádek vycítit Kupkovu vůli účastnit se více společenského života, která vyvrcholila v jeho účasti ve skupině Abstraction-Création.

V letech 1925 – 1926 je korespondence mezi Kupkou a Del Marle stále méně častá. Důvody můžeme hledat ve dvou okolnostech: především se zdá, že se Kupka zcela ponořil do své práce na albu dřevorytů „Čtyři příběhy černé a bílé“. V roce 1925 píše Kupka Del Marlovi : « Vždy jsem měl sklon k samotářství, občas ho překonávám, ale vždy, když se pustím do práce, uteču před celým světem a dokonce před osobami, které mám rád. Vše toto z důvodu, abych nerozptyloval energii z nervových center jinam než na svou práci, ano, ze strachu, že bych nedokázal hospodařit se svými silami, tak omezenými, před prací, kterou je třeba dokončit.»

Druhý důvod, proč se korespondence mezi našimi dvěma malíři stala v tomto období více řidkou, je třeba hledat ve změněné orientaci vkusu Félix Del Marle. Ačkoli se jeho respekt ke Kupkovi nezměnil, objevil pro sebe nizozemské neoplasticisty. Zájem Félix Del

¹⁶ Kupka v dopisu Gallienovi 2. 1. 1925.

¹⁷ Dominique SZYMUSIAK: Vouloir, Cateau-Cambrésis 2004, 119.

Marle byl vzbuzen výstavou « L'art d'aujourd'hui », která se konala od prosince 1925 v Paříži. Z února 1926 se dochovaly první dopisy, které Del Marle vyměnil s Pietrem Mondrianem. 2 února vyšel Mondrianův článek « Čistě abstraktní umění » v revui « Vouloir » č. 19 a následovaly četné publikace článků od Mondriana i Doesburga.

6. Kupka a skupina Abstraction-Création

6.1 Kupka a Doesburg

Pravděpodobně skrze přátelství s Felixem Del Marle se Kupka seznámil s Theo van Doesburgem. V březnu se oba malíři poprvé setkali.¹⁸ První dopis od Kupky Doesburgovi je datován 23. března 1926. Kupka píše : « Jsem velmi dojat Vaší pozorností a děkuji Vám za ni celým svým srdcem.» Zdá se, že to byl Doesburg, kdo jako první zahájil korespondenci. Kupkovy dopisy Doesburgovi svědčí, že vkládal do nového přátelství velké naděje a když v revui « De Stijl » číslo 73-74 vyšla reprodukce « Vertikálních plánů III », Kupka vyjadřuje Doesburgovi dojemnou uznanost: « Váš hlas je mocný. Dlouhá léta jsem trpěl tichem okolo mě s krutou nespravedlností. Vaším vkladem by to mohlo být zcela protrženo » píše v dopise ze 4.června 1926. Kupka je navíc Doesburgem pozván k účasti na výstavách « Vybraného současného umění » v Amsterdamu.

V roce 1929 Doesburg publikoval v článku v časopise De Groene-Amsterdamer esej o francouzském umění, ve které chválil Kupku jako „sériozního mistra“. Můžeme se oprávněně domnívat, že Kupka byl dobře informován o Doesburgově záměru založit novou uměleckou revui, protože 10. září 1929 píše Doesburgovi: „Obdivuji Vaši odvahu založit novou revui. Dávám Vám za pravdu, že je potřeba. Protože mě žádáte o spolupráci, slibuji Vám, že vstoupím do boje všude, kde to bude potřeba.“ Nicméně během realizace Doesburgova projektu s ustavením skupiny „Konkrétní umění“ se Kupka nachází se svým přítelem Jindřichem Waldesem v Praze¹⁹ a bude se tak podílet až na následující iniciativě Doesburga, sdružení « Abstraction-Création ».

6.2 Aspekty osobního života Františka Kupky na začátku třicátých let

V dubnu a květnu 1930 Kupka pobýval v Praze u Waldese a byly mu všude prokazovány pocty. Poté co se vrátil do Paříže, napsal Waldesovi, že to byly nejkrásnější dny jeho života.²⁰ Následoval šok: pracovní poměr Kupky s pražskou Akademií je rozvázán. Až po intervenci četných historiků umění a rektora Akademie, architekta Josefa Gočára, se Kupka opět stal profesorem.

V létě roku 1930 Kupka prošel velkou psychickou krizí, která byla spojená se stihomanem. Přestal v tomto období malovat. Finanční pomoc od Waldese mu umožnila se

¹⁸ MLADEK 1981, 114.

¹⁹ Arnauld PIERRE: De l'orphisme a Abstraction-Creation: la reception de l'oeuvre de Kupka dans l'entre-deux-guerres, in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, Paris 1995, 260.

²⁰ Dopis Waldesovi 6. května 1930.

zotavit u moře na Korsice, ale v květnu roku 1931 musí přestat dávat přednášky českým stipendistům a zruší také pravidelná setkání v Caffé Bonaparte z důvodu svého chatrného zdraví.

6.3 Předchůdci skupiny Abstraction - Création

Skupina Abstraction-Création se vyvinula ze skupiny Cercle et carré, jejímž nejdůležitějším členem byl Michel Seuphor, a Art concret, která byla založena Theo van Doesburgem.²¹

Skupina Cercle et carré byla založena Michelem Seuphorem a Joaquinem Torresem Garciou v lednu 1929. Cílem této skupiny bylo shromáždit všechny umělce, kteří se vyjadřovali tvaroslovím neoplasticistním, konstruktivistickým, nebo obecně abstraktním. Podařilo se vydat tři čísla stejnojmenné revue. Ve výstavě skupiny najdeme některá jména, která se vyskytovala později v revuích skupiny Abstraction-Création, jako například Pietra Mondriana, George Vantongerloo, Henrika Stażewského nebo Antoina Pevsera. Seuphor popsal později bitvu týkající se názvu skupiny: « Po té, co jsem si nechal určitý čas na rozmyšlenou, navrhl jsem kruh a čtverec jako znak naší skupiny. Byl to pro mě nejjednodušší symbol celistvosti věcí. Svět racionální a svět smyslů, země a nebe v pradávném čínském symbolismu, geometrie pravoúhlých čar a geometrie křivek, muž a žena, Mondrian a Arp. Bylo obtížné tuto myšlenku prosadit, zdála se příliš zakotvená v čisté geometrii, zejména samotnému Torres-Garciovi. Překvapivě jsem ale našel zapáleného obhájce v malíři Daurovi, který vytvořil projekt odznaku, jehož provedení bylo shledáno tak povedeným, že moje argumenty byly vyslyšeny. Ostatní členové uznali, že tento název ohromuje, což všechny ostatní věci upozadilo. Začala velká bitva, která měla za cíl zlomit diskriminaci abstrakce a figurace. »

V roce 1929 se členové skupiny (Torres-Garcia, Daura, Mondrian, Vantongerloo, Russolo, Arp, Sophie Taeuber, Alexandra Exter, Xceron) sešli u Michela Seuphora ve Vanves. Počátkem října se pak sešli v kafe na náměstí Odéon.²² Ke skupině se později připojil Prampolini, Moholy-Nagy, Baumeister, Vordemberge-Gildewart, Schwitters, Kandinsky a Gropius. První číslo revue « Cercle et Carré » vyšlo 15.března 1930 a následovala výstava v galerii Boétie, která se uskutečnila od 8.dubna do 1.května, avšak nebyla veřejností přijata příliš vřele. Poslední, to jest celkem třetí, číslo magazínu skupiny vyšlo 30.června 1930.

²¹ Ostatní, více vzdálené okolnosti přecházející založení skupiny Abstraction-Création, z nichž mezi nejdůležitější patří aktivity polských galeristů Poznanskeho a Povolotzkeho, jsou detailněji popsány v katalogu: Nobis NORBERT: Abstraction- Création, 1931 - 1936, Münster 1978.

²² Polský básník Jan Brzekowski toto období popsal ve svých vzpomínkách.

Michel Seuphor tehdy onemocněl a zotavoval se na Grasse. Když se vrátil, van Doesburg už nebyl mezi živými a Vantongerloo a Herbin čerstvě založili novou revui abstraktních tendencí : « Abstraction-Création ».

Theo van Doesburg byl rovněž pozván na účast v Seuphorově skupině « Cercle et carré », ale odmítl a založil s Jeanem Hélionem, Léonem Tutundjianem, Ottem Gustafem Carlsundem a Marcelem Wantzem revui « Art concret ». Během krátkého trvání této skupiny vyšlo pouze jedno číslo revue, která nesla její jméno, a to v roce 1930. Obsahovalo manifest skupiny « Základ konkrétní malby », který byl shrnut v šesti bodech, na něž volně navazuje i program skupiny Abstraction-Création. « Říkáme : 1) Umění je univerzální. 2) Umělecké dílo musí být zcela pojato a vytvořeno v duchu před jeho realizací. Nesmí obsahovat tvarové danosti z přírody, ani senzuality či sentimentality. Chceme vyloučit lyrismus, dramatismus, symbolismus a podobně. 3) Obraz musí být zcela vystavěn s elementy čistě plastickými, to znamená plány a barvami. Element obrazu nemá jiné významy nežli sebe sama, a v důsledku obraz nemá jiný význam než « sebe sama ». 4) Konstrukce obrazu, stejně jako jeho prvků, musí býti jednoduchá a vizuálně kontrolovatelná. 5) Technika musí být mechanická, to znamená exaktní a anti-impressionistická. 6) Snaha po absolutní jasnosti. » Manifest podepsalo pět duchovních otců zakladatelů skupiny : Carlsund, Doesbourg²³, Hélion, Tutundjian a Wantz.

„Existovalo dosti velké a důležité sdružení umělců, které se jmenovalo Cercle a Carré, ve kterém jsem nebyl, zorganizované Seuphorem. My ostatní jsme se tehdy vídali u van Doesburga, který publikoval již deset let De Stijl. Byli jsme Carlsund, Tutundjian, Shwab, Wantz a já. Z důvodu, že Stijl byl u konce, jsme udělali skupinu Art Concret, které vyšlo jen jediné číslo. Protože nemělo žádnou odezvu, jelikož na rozdíl od Cercle et Carré bylo výběrem příliš přísné, vymysleli jsme seskupení čistě abstraktních umělců“, vyjádřil se později ve vzpomínkovém textu Jean Hélion²⁴.

6.4 Založení skupiny Abstraction-Création

9. února 1931 Doesburg napsal Kupkovi: „Můj drahý Kupko, někteří francouzští a cizí umělci podnítli v Paříži vznik „Mezinárodní společnosti nefigurativních malířů“. Tito umělci jsou následující: Hans Arp, Auguste Herbin, Alberto Giacometti, Jean Hélion a já. Z důvodu, že je zcela nemožné uskutečnit výstavy a zajímavé publikace na základě příliš exkluzivního výběru, jsme nuceni se zorganizovat na dosti široké základně. Součástí našeho sdružení se

²³ Jméno bylo v revui vytištěno v této pofrancouzštěné verzi; namísto Doesburg, Doesbourg.

²⁴ Bruno RACINE: Jean Hélion, Paris 2004, 221.

stanou pouze ti nejlepší umělci z Paříže a z ciziny, ovšem i tehdy, když jejich tendence není ta naše. Poradil jsem spolupracovníkům, aby vám navrhli stát se členem komise. Jestliže vás tato myšlenka zajímá, byl byste opravdu laskav, kdybyste se u mne zastavil příští čtvrtek (12. února) okolo čtvrté hodiny. Ačkoli ještě nejsme usídleni v našem malém domku v Meudon, budeme stejně opravdu velmi šťastni, vás u nás uvidět.“ [obr.34]

Založení skupiny „Abstraction-Création“ se uskutečnilo 15. února 1931²⁵. Zachoval se dopis od Kupky, který obsahuje jeho námitky týkající se názvu skupiny : « Pro ty, kteří myslí především na slovní obrazy, termín « abstrakce », použitý na výtvarné umění, které je viditelné a uchopitelné, se musí zdát podezřelý, a mohou si myslet, že žonglujeme se slovy jako nevážní lidé. Každý nebude mít příležitost si přečíst první číslo naší revue, kde vysvětlujeme, že jsme nenašli slova více nejasná. Kromě toho, samy slovníky přiřazují k významu « abstrakce » spíše smysl nepřítomného, neexistujícího abstraktního, postup myslí, ve kterém se uvažují kvality nezávisle na substanci, ve které přebývají » cituje Kupka encyklopedii Larousse a doplňuje : « Neboť ve výtvarném umění je jistě akce myslí, především a tradičně malíř myslí na obraz, který zrealizuje, podobně sochař, který myslí na svou sochu předtím než na nahý model. » Text vysvětlující název skupiny, na který Kupka ve svém dopise narážel, byl skutečně v úvodu prvního čísla revue otištěn: « Abstrakce, protože určití umělci dospěli ke koncepci nefigurace postupnou abstrakcí přírodních forem. Création (tvorba), protože jiní umělci dosáhli nefigurace koncepcí řádu čistě geometrického nebo výhradním použitím prvků obecně nazývaných jako abstraktní, jako kruhy, plány, čáry a podobně.»

Prezidenty skupiny se stali Auguste Herbin a George Vantongerloo, pokladníkem Jean Héliou a mezi členy řídící komise nalezneme Hanse Arpa, Alberta Gleize, Léona Tutundjiana, Georgese Valmiera a Kupku²⁶. Počet členů skupiny „Abstraction-Création“ je často odhadován na přibližně čtyři stovky, nicméně jádrem nebylo více než padesát umělců. Kromě umělců radikální abstrakce, jako Augusta Herbina nebo George Vantongerloo, bychom našli také umělce jiného výtvarného názoru, jako například Hansa Arpa, Nauma Gabo, Antoina Pevsera nebo Roberta Delaunay. Důvodem k tomuto svobodářství byla skutečnost vyjádřená v dopise, který poslal Doesburg Kupkovi, a který je citován výše: skupina s příliš přísnou a

25 Podle vzoru skupiny Abstraction-Création bylo v Anglii založeno sdružení « Unit One ». V roce 1934 byla v Praze založena surrealistická skupina.

26 Kupka odmítl stát se prezidentem skupiny ze zdravotních důvodů. (Michel WINOCK: *Années trente en Europe*, Paris 1997, 35.)

vymezenou názorovou základnou by nemohla dlouho přežít, jak Doesburg dobře věděl po zkušenosti se svým experimentem s „Art Concret“.

Kromě toho nesmíme zanedbávat ekonomické aspekty, které vedly k tomu, že později byly do skupiny přijímáni i umělci figurativní nebo surrealisté, jako příklad za všechny jmenujme Constantina Brancusiho. Pestrost a různorodost skupiny shrnul Jean Hélion: „Teprve ve chvíli, kdy jsme vytvořili seskupení Abstraction-Création, jsem vstoupil do kontaktu s téměř všemi abstraktními malíři na světě. [...] Byl tam už Freundlich, který vytvářel zcela nepravidelnou abstrakci, kterou budou někteří kultivovat o dvacet let později a byli tam jiní, kteří byli puritáni, velmi vážní, přísní lidé. K vidění byly všechny druhy tendencí. Výrazové bohatství skupiny Abstraction-Création bylo dosti typické, protože šlo až ke hranicím surrealismu s tvorbou Seligmannovou a ke hranici kubismu s Gleizem a Valmierem...“²⁷

Původním plánem skupiny bylo publikovat osm revuí ročně, ale z finančních důvodů nevycházely nakonec nežli jednou za rok, celkem vyšlo pět čísel. Plánovalo se rovněž vydání monografií, které by prezentovaly nejdůležitější členy skupiny, ale uskutečněna byla pouze kniha o Augustu Herbinovi. Ostatní monografie, o Robertu Delaunayovi, Pietu Mondrianovi, Antoinu Pevserovi, Kupkovi a dalších, zůstaly pouze v plánu. Výstavy skupiny se měly uskutečňovat v pařížském osmém okrsku, v galerii v Avenue de Wagram, č. 44 [obr.33], v budově dosti blízko k Triumfálnímu oblouku, ale finanční okolnosti nakonec dovolily uskutečnit jen jednu přehlídku.

6.5 Kupkův osobní život v období existence skupiny Abstraction-Création

9. června 1931 Kupka Waldesovi napsal radostný dopis, kde píše, že založení skupiny Abstraction-Création pro něj představuje „ohromný úspěch, neboť to znamená potvrzení názorů, které obhájí již 19 let“. Téhož roku byl Kupka v Praze poprvé začleněn do výstavy Pařížská škola, která byla organizována SVU Mánes a která byla českým tiskem pozitivně přijata „Skoro všechny jeho obrazy obsahují duch tohoto nádherného města (Paříže), ale přesto nejsou nikterak francouzské.“ napsal například trefně jeden kritik o Kupkových obrazech.²⁸

Navzdory všem těmto úspěchům psychické krize u Kupky přetrvávaly. Zimu roku 1931 Kupka strávil na Korsice. Vrátil se v lednu a tehdy opustil svou práci na mašinistické sérii, aby se opět plně věnoval abstraktní malbě. V létě roku 1932 se zdá Nini nezbytné poslat

²⁷ RACINE, 221.

²⁸ Prager Presse 26. června 1931.

Kupku na léčení do psychiatrické léčebny. „Říká, že jsem mu chtěla vzít jeho myšlenky“ napsala Waldesovi v roce 1932. V létě Kupka prochází těžkou depresí a stráví dva měsíce v radioaktivních lázních v Brides a následující zimu tráví, podporován Waldesem, s Nini na jihu Francie v Graimaud. V létě roku 1933 je Kupkovi nabídnuto opět vystavovat s SVU Mánesem v Praze, ale vzhledem k jeho kritickému zdraví Eugenie odmítá. Kupka nastoupí vegetariánskou dietu a rozhodne se zničit většinu svého díla. Je to právě Kupkova žena, která vynaložila velké úsilí na jejich záchranu a již dnes vděčíme za jejich existenci.

6.6 Kupkovo dílo v letech existence skupiny Abstraction-Création

V dopise Jindřichu Waldesovi, který Kupka napsal těsně po svém návratu z Korsiky, kde trávil zimu 1931/ 32, Kupka píše: « Mašiny jsem složil do kouta dílny a dělám zase jen čistě abstraktně – ovšem pomalu. »²⁹ Toto vyjádření je v souladu s novým rozkvětem abstraktní tvorby Františka Kupky v třicátých letech, ale uděláme dobře, když tuto tezi nebudeme brát dogmaticky. Zdá se totiž, že i v letech, kdy Kupka pracoval na obrazech obsahujících inspiraci mašinistickými prvky, vznikaly rovněž obrazy v abstraktním tvarosloví. Po « lekcích mašínismu » se Kupka opět pustil do práce, « kde byl v roce 1912 ». Bude nás ovšem zajímat skutečnost, že Kupkova abstrakce bude aktualizována v souladu se změnami kulturními i historickými okolnostmi, jeho vlastními slovy řečeno bude obsahovat « nového ducha » a bude provedena « novou technikou ».

29 Kupka v dopise Waldesovi 25. února 1932.

7. Kupka a geometrická abstrakce 30. let

7.1 Formální souvislosti

Kromě Kupkovy institucionální integrace do pařížského uměleckého života třicátých let se klimatu doby přiblíží i mistrovo výrazivo, které bude nasávat vzduch dominující malby holandských neoplasticistů a jejich směřování k plošnému a dvouprostorovému obrazovému prostoru.

« Zabstrahovati také trompe-l'œil, náznaky atmosféry a veškeré lži třetí dimenze. » píše Kupka ve svém textu publikovaném v revui *Abstraction-Création* č. 1. Kupka také vyjádřil touhu po « návratech k oproštění », v jeho tvorbě 30.let se bude jednat o « geometrické plány, pěstované ve svých vlastních hranicích ». I když nacházíme v tomto vyjádření smysl, který souzní s obecnými tendencemi geometrického umění své doby, Kupkovo umění zůstalo ve své podstatě specifické. Vývoj forem v Kupkových obrazech se vyznačuje svou logikou a je kontinuálním rozvojem umělcových vlastních myšlenek, které předčasně vyjádřil v období přecházejícím první světovou válkou.

7.2 Modrá série

Prameny přísné geometrické abstrakce desetiletí předcházejícího druhou světovou válkou je třeba hledat v geometrizaci « Pohyblivých modrých » (1923 – 1924, 1925 - 27) a pročišťování ostroúhlé kompozice « Tvar modré » (1913 – 1924) [obr.3]. Vrcholem této řady obrazů je plátno « Rovnováha modrých v pohybu (1929 – 31) » [obr.4], ve kterém ostré úhly přítomné v « Pohyblivých modrých » nabyly formy rovnoramenných trojúhelníků. Některé části obrazu jsou ještě provedeny vibrujícími tahy štětce, které budou v Kupkově tvorbě 30.let stále méně časté. Ale jak uvidíme později, i ve svém nejradikálnějším minimalismu si Kupka ve srovnání se svými neoplastickými kolegy zachoval nervnější a osobnější práci s barvou.

Dynamická a jakoby náhodná kompozice « Rovnováha modrých v pohybu » (1929 – 1931) se stala přísnější v malbě z roku 1931, jejíž kompozice je založena na ortogonálním uspořádání trojúhelníků. Zadní plán této malby již obsahuje diagonální plochy, které jsou předchůdci Diagonálních plánů II. (1931) [obr.22] nebo V (1931 – 1933). Můžeme si klást otázku, proč si Kupka vybral pro proces geometrizace svých kompozic především modrou barvu. Odpověď lze nalézt v jeho teoretických spisech, konkrétně v „Tvoření v umění výtvarném“: „Vraťme se k našemu příkladu modrých a jim nejbližších barev ve spektru. Uvidíme, že navozují dojem navracení do sebe samých, vyžadují být v pohybu a uzavření rektilineárních, úzkých a protáhlých forem. Oproti tomu červené rumělky, žluté a oranžové budou vhodněji užity, když jim dáme možnost se ukázat ve své bujnosti oblých a kruhových

forem. Protože jsou nejrovnějšími paprsky a nejméně se ve spektru lámají, přetékají své kontury a vystupují do popředí do pohledu diváka v bujném kroužení, vědomy si své expanzivní síly.»³⁰

Tento Kupkův teoretický názor se sice projevil v Modré sérii nejvýrazněji, ale zjednodušení obrazových prvků a jejich geometrizaci můžeme sledovat i v jiných obrazech 20.let, jako v « Tvaru oranžové » (1923) nebo « Tvaru rumělky » (1923).³¹ Proces přiblížení se k čistému a přísně geometrickému schématu je tak v souznění v kolektivním směřování abstraktních umělců v období mezi světovými válkami.

7.3 Kruhové kompozice

Zásadní kompoziční schéma v tvorbě Kupky představuje uspořádání prvků v řádu navozujícím dojem kruhového pohybu, které má své prameny již v době Kupkova mládí, kdy pobýval ve Vídni. Ve dvacátých letech tuto tendenci rozvíjel ve studiích pro obraz « Okolo bodu » [obr.11], který má však své prameny již v prvních letech prvního desetiletí, tedy souběžně s Amorphou³² (1925 – 30, přemalován 1934). Teoretický podtext obrazu « Okolo bodu » je ostatně vyjádřen již v knize « Tvoření v umění výtvarném »: « Vize nebo myšlenka, kterou chceme exteriorizovat grafickými či plastickými prostředky vždy obsahuje interní a specifickou topografii forem, kterou lze redukovat na soubor bodů. Častou jsme nuceni – ještě před tím než si vezmeme do rukou své náčiní, abychom vytvořili materiální realizaci, fixovat v naprosté čistotě určitý bod, který v určitém způsobu udává prostorovost naší vize. Když načrtáváme podkresbu našeho díla a rozdělujeme je do ploch, spojujeme v myšlení několik bodů linkami. (...) Fixní body nás nenechávají na pokoji. Jak jsou strašné a halucinatorní, když bloudíme, abychom je našli, a stále ještě, i když zredukujeme dimenze, postupujeme k prostorovým dílům stále menším a menším a objevujeme pořád nové, které se přidávají. Bod určený špičkou tužky pro nás není nežli malá kulatá skvrnka, kde pouze jeho centrum odpovídá ideálnímu bodu. Bod je bez kvalit, bez jakékoli indicie umístění. Možná je pouze hypotézou, jako jednotka Poincarého. Euclide ho považoval za nedělitelný, neroztažitelný. (...) Ano, samozřejmě, že bod je domněnka. Copak nezakoušíme vždy, když jeden namalujeme, hrozný pocit nejistoty, co se týká výsledku činnosti našeho ducha? Vše co bod umísťuje do prostoru se nám zdá tak nahodilé jako – v jiném vztahu – naše vlastní „já“.

30 KUPKA, 154.

31 Srovnajte s « Tvarem rumělky, 1931 ». Ve srovnání s dřívější malbou stejného námětu z roku 1923 je verze z počátku 30. let výrazně geometričtější.

32 KUPKA, 160-161.

(...). Jak určit absolutní lokalizaci v prostoru, v němž se každý cítí býti středobodem, když veškeré vědomí vztahuje jen k sobě?“

Kromě obrazu « Okolo bodu » tvoří ještě důležitější pramen vývoje kruhových kompozic obrazy vzniklé v « mašinistické periodě ». Malby jako « Ocel pije » (1927 – 1930) [obr.6] nebo « Stroje » (1929 – 1932) [obr.7] jsou přímými předchůdci obrazů asketického geometrického tvarosloví třicátých let. Přelomové dílo v této tendenci představuje obraz příznačně nazvaný « Syntéza » (1927 – 1933) [obr.9], ve kterém zobrazené kruhové útvary ještě zachovávají náznaky kovových částí konkrétních materiálů, ale celá kompozice obrazu se dostává do abstraktní, přísněji geometrické polohy. « Kruhové a přímočaré » (1937) [obr.10] se zdají býti « Stroje » (1929 – 1932) přenesené ze svého reálného světa do čistě abstraktního prostoru. Jestliže si tato plátna uchovala vážný a monumentální duch, obrazy « Divertissemento I » a « Divertissemento II » jsou spíše hravé. Ve své podstatě tak mohou být chápány jako následovníci Kupkových obrazů, které byly inspirovány dobovými rytmy jazzu.

7.4 Kvaše v černé a bílé

Mezi lety 1928 – 32 Kupka namaloval malé kvaše v černé a bílé barvě o formátu čtverce, které se přibližují svou estetikou k minimalistickému způsobu vyjádření [obr. 17]. „Malovati je také přetvářeti strukturu. Ta se může sama o sobě objevovat v chladné či teplé barvě. Není tedy bez významu připomenout, co dřevorytci zřejmě již pochopili intuitivně, jelikož tím, že integrovali různé druhy linií – pravidelných či nepravidelných, tečkovaných či šrafovaných – vybarvili monotonii černobílého prostoru rovněž do teplých a studených odstínů. (...) Nakonec je třeba promluvit o postupu, který spočívá v odkrývání intenzity komplementárními prostředky. (...) Jestliže postavíme proti sobě šedou a bílou, bílá se nebude zdát bílou, její bělost ji může dát pouze velmi výrazná čern. Japonci uspěli v zobrazení bílého disku měsíce bez toho, aby nebe zobrazovali v modři, jak to vyžadují konvence. A přesto je jejich měsíc skutečně zářivě bílý. Čím toho dosáhli? Jak to je možné? Tím, že obklopili černý čtverec okolím, které se rozplývá do stále světlejších odstínů šedi. Bílá v sousedství černi září, bílá, kterou dáme do vztahu se světlou šedí zůstane bez jakékoli intenzity. A přesto je to stále bílá. Rozdílem je pouhá optická iluze bez objektivních základů kromě naší percepce. Je třeba se vrátit k podobným důmyslům všude tam, kde barva postrádá na živosti.»³³ Použití výhradně černé a bílé barvy a koncept příběhu rozvíjejícího se v čase

33 KUPKA, 153.

může evokovat vzpomínku na dřevorytové album „Čtyři příběhy černé a bílé“ (1926),³⁴ ale přísně geometrizované tvarosloví ukazují posun v Kupkově způsobu vyjádření. V těchto malých dílčích byly uskutečněny nejradikálnější abstrakce z celé Kupkovy tvorby a jsou ve své podstatě naplněním myšlenky vyjádřitelné v Kupkově teoretickém textu otištěném v revui *Abstraction-Création*. Celek tvoří dvanáct kvašů, které byly seřazeny v pořadí daném umělcem.³⁵ Prvních devět maleb obsahuje kompozici přísně angulární, poslední tři jsou sestaveny spíše z forem kruhových. Příběh má svou logiku při četbě zleva doprava a shora dolů. Malby naaranžované nalevo mají většinou kompozici komplikovanější, která je zjednodušována v kvaších, umístěných po jejich pravé straně.

První z maleb se zakládá na Kupkových kompozicích, které evokují architektonické elementy.³⁶ Jedna horizontální linie je rozvedena do systému pravoúhlých forem. Téměř ve středu obrazové plochy je přičleněna jedna linie vertikální, která je nahoře narušena prostorem a traktací obdélníků, které přidává kompozici dojem pohybu a smysl odehrávání se zobrazeného děje v čase.³⁷ V následující kvaši rozděluje systém tří bílých obdélníků široká linie, která se v dolní části obrazu rozděluje do dvou proudů. Jedna pokračuje v pravoúhlé návaznosti nalevo a druhá pokračuje o něco nížeji, až u spodního okraje obrazu, napravo. Kompozice třetí malby první linie nahoře je nejvíce pročištěná a zjednodušená a obsahuje pouze jeden černý obdélník lehce vyosený ze středu obrazové plochy nahoru a doleva.³⁸

Druhá linie shora obsahuje více černých obdélníků, které se zdají procházet obrazovou plochou v neurčitěm vertikálním pohybu. Tyto obdélníky jsou doplněny ještě čtyřmi obdélníky bílými, které se zdají býti umístěny blíže k divákovi, uspořádání prvků této malby tedy evokuje trojdimensionální prostor. Tento aspekt je potlačen v kvaši následující napravo. Tři vertikální linie gradují kompozici směrem nahoru a jsou vyváženy čtvercem, který je umístěn na dolní hraně obrazové plochy. Ve třetí kvaši druhé řady zůstává pouze jediný prvek: osamocená vertikální linie, lehce vyosená z centra obrazu, vstupuje shora do prázdného bílého prostoru.

34 Neměli bychom zapomínat na Kupkovy tvůrčí počátky ovlivněné vídeňskou Secesí.

35 Srovnejte s reprodukcí v revui *Abstraction-Création* č. 2. K tomuto souboru dvanácti kvašů, publikovaných v revui *Abstraction-Création*, přibýly později ještě další, které byly vydány v malé brožurce „Abstrakce“ vydané v Praze roku 1948. Naaranžování elementů v těchto k sérii nově přidaných kvaších se zdá býti syntézou obou typů kompozic (pravoúhlé a kruhové), které jsme mohli najít v prvních dvanácti kvaších. Pouze druhá z nově přidaných kvašů si zachovala čistě kurvilineární kompozici.

36 Malba olejem na plátně „Kruhovitě a přímočaré“ (1918) v Muzeu Kampa připomíná svou tektonickou strukturou v dolní části obrazu formální téma na spodním okraji této kvaše.

37 Tento efekt je používán Kupkou již mnoho let, je hlavním tématem například v malbě „Měření času“ (Albertina, Vídeň).

38 Ve skutečnosti se tato kvaš skládá z pěti malých obdélníků, čtyř bílých a jednoho černého. Okolí centrálního černého obdélníku je rytmizováno čtyřmi bílými obdélníky, které do kompozice vnášejí dynamiku pohybu v kruhu.

První kvaš třetí řady shora je opět svou kompozicí nejsložitější a směrem doprava se bude kompozice minimalizovat a ustřídmovat. Černý obdélník, který přechází bílou obrazovou plochu vertikálním směrem, je ukotven černou linií, která vytváří obrys spodní části obrazové plochy. Tyto dva černé prvky jsou ještě komplikovány systémem bílých pravoúhlých linií, které je spojují s obklopujícím bílým prostorem okolo. Následující kvaš je, jak tomu bylo i v horních řadách, více kompozičně pročištěn. Černý obdélník je narušen do dvou částí rozdělených sousedící bílou plochou a jednou černou angulární linkou. Pakliže zapomeneme na předcházející kvaš, můžeme všechny tři elementy vnímat jako svébytné. Ve třetí kvaši této řady již zůstává pouze černý obdélník, který je umístěn v dolním levém rohu obrazové plochy.

Poslední řada kvašů obsahuje kruhové kompoziční prvky. První malba zobrazuje dvojici koncentrických kruhů. Oba kruhy v dané dvojici mají rozdílný průměr a největší přesahují obrazovou plochu na horním a na pravém okraji. Uspořádání dvojic kruhů navozuje dojem pohybu ve spirále, po níž kompozice vede oko pozorovatele až do hloubky obrazového prostoru. Podobně jako v první malbě druhé řady shora si tato kvaš tedy zachovala náznaky prostorové iluze. Tento aspekt je zjednodušen v druhé kvaši poslední řady. Přejímá sice myšlenku spirály jako kompoziční báze, ale je zobrazen jedinou černou svíjející se linkou. Malá černá vlnka umístěná v pravém dolním rohu vytváří dojem optické rozpolcenosti : divák si klade otázku, zda je to bílá, či černá část obrazové plochy, která je k nám « blíže ». V poslední kvaši nám tato malá vlnka připomíná tmavý prostor, který obklopuje sečnu velkého bílého kruhového elementu.³⁹

7.5 « Abstraktní malba »

« Abstraktní malba » z počátku třicátých let [obr.15] je bezesporu nejasketičtější a nejminimalističtější dílo v celé Kupkově malířské tvorbě. Tři černé linie, dvě horizontální a jedna vertikální, se setkávají na bílém podkladu. Ale i v tomto radikálním puritánství si Kupka zachovává určitou epičnost, smysl pro dynamickou obrazovou kompozici, která prozrazuje, že nikdy se zcela nevzdal svých symbolistních kořenů. Tento aspekt je umocněn osobitým zpracováním obrazové plochy. Okraje černých linek jsou zdůrazněny více světlou bělobou nežli je užita v zadním plánu obrazu. I v tak elementárním minimalismu jako v této

³⁹ Tento kvaš si zachoval jistou podobnost s bílými kotouči přítomnými v *Amorfě*, *Dvoubarevné fuze* (1912). Skutečnost, že soubor tak radikálně oproštěný a minimalistický je uzavřen kvaší, která odkazuje ke Kupkově tvorbě před první světovou válkou, poukazuje k podivuhodné integritě mistrovny tvorby.

abstraktní malbě si Kupka zachoval své individuální tvůrčí vědomí. Zdá se, že v hloubi své duše zůstal anarchistou velmi vzdáleným od zkušeností ruských suprematistů.

7.6 Eudia

Kupka si byl vědom, že zůstat v příliš extrémní redukci forem může vést k tvůrčí sterilitě a vpostatě hned potom, co došel ke svému radikalismu « Abstraktní malby », která je uměleckým počinem, jež nemá v dobovém prostředí obdoby, se znovu pustí do vytváření kompozic více různorodých a barevných. Extrémně minimalistická poloha byla opuštěna již v plátně « Eudia » (1933) [obr.12]. Byl v ní sice zachován motiv dvou linií, jedné černé vertikální a druhé bílé horizontální, ale tyto linie byly ještě doplněny rozdělením zadního plánu dvěma obdélníkovými plochami. Kolorit byl rozšířen o modrou a červenou barvu. Puristická kompozice bílé, šedé, černé, modré a červené, kterou jsme mohli před « Eudiou » najít již v « Diagonálních plánech » [obr.22], je charakteristickým znakem některých obrazů meziválečné periody Kupkovy tvorby.

Eudia je výjimečným dílem také díky svému jménu. Jestliže většina Kupkových obrazů má spíše čistě deskriptivní názvy, nacházíme v této malbě zajímavý pojem, který má své prameny v myšlení antických Řeků. Eudia (*ευδία*) je původem řecké slovo, které znamená « krásné, klidné počasí », nebo v přeneseném smyslu « klid a čistotu duše a ducha »⁴⁰. Můžeme skutečně připustit, že malba má kompozici více vyváženou, harmoničtější a méně dynamickou, jestliže ji srovnáme například s « Diagonálními plány » nebo dokonce s minimalistickým obrazem, o kterém byla řeč výše a který je nazýván jednoduše « Abstraktní malba » (1930 – 32). Byla to pravděpodobně specifická kompozice této malby, která Kupku podnítila užít k jejímu názvu pojmu « Eudia », který se objevil v jeho teoretických spisech již o mnoho let dříve. Nacházíme jej například v jeho deníku z let 1910 – 1911 : « Řecko nám dalo Eudii, úměrnost, smysl pro proporce a rytmy, dalo nám racionální vědomí, ale nemohlo nikdy přeměnit naše sklony k intuici, sentimentalitě, snům... » (...) « Spontánní rytmus repetice proporcí zobrazených v liniích a plánech je jako asambláž motivů na potištěné látce. Vědomý a vytoužený rytmus, Eudia, harmonie všech prvků.» Navíc Kupka zmiňuje tento pojem také v « Tvoření v umění výtvarném »: «Pelagové na Peloponésu slyšeli tyto různé legendy od egyptských osadníků, obchodníků fénických a frygických, a žili takto v okruhu myšlenek, jejichž původ tkví až ve védách. Myšlenky, jež byly jim dodány, spočívaly sice

40 KUPKA, 136: «Na všechny otázky týkající se způsobu, jak obohatit a zvýšit představivost koloristy, je nejlepší odpovědí princip rovnováhy sil.»

v podstatě na příbuzných základech a shodovaly se přibližně s jejich vlastním kultem Slunce, ale epiteta, symboly a alegorie, k nimž takto Pelasgové dospívali, byly velmi různorodé. Pelasgové obývali dříve hory, a pak teprve pobřeží. (...) Tvořice uvnitř země stálé jádro, ideové to kritérium po předcích zděděné, ale dosti zapletené, a proto nedosti pevné, aby odolávalo přívalu dovážených idejí a představ, počali rozlišovat a hodnotit rozdíly mezi nimi. Byla v nich také jistá duševní střízlivost, nutná k obraně jejich hmotných zájmů; seznali cizí osadníky, kteří nad ně vynikali, ale nikoli šlechtností. Zvykli si zkoušet, zjišťovat, vybírat, vážit a měřit to, co k nim bylo přineseno. Tehdy se zrodila „eudia“ (čistota), smysl pro rovnováhu a úměrnost. (...) Myšlenky, jež v chrámech a falanstérech egyptských a chaldejských byly hustě zahaleny symbolismem, zbavoval Řek mílétský a athénský všelikého hermetismu a oblačné hermeneutiky. Ode dne ke dni šel postupně k ryzí pravdě. Věda pocházející z Babylonu a ze Sidonu, stísněná náboženskými dogmaty, proměnila se v Řecku ve vědu rozumovou a matematickou – v geometrii forem.“ Řeční umělci „jsouce naplnění a proniknutí duchem vlastenecké pýchy a majíce vyvinutý smysl pro úměrnost (eudiu), jsou nesení vlnou všeobecného rozmachu.“⁴¹ « Eudia » je termín použitý také Platónem v jeho « Zákonech »⁴². » Obraz « Eudia » je také interpretován jako zobrazení rovnováhy kosmických sil, harmonie mezi sférou pozemskou a nebeskou.⁴³ Jedná se o nadčasové téma, které je Kupkou převzato ze starověkého civilizačního okruhu v Memphisu. V « Tvoření v umění výtvarném » Kupka cituje nápis desky, která byla archeology v Memphisu objevena:

« Nebe nahoře, nebe dole,
hvězdy nahoře, hvězdy dole.
Vše, co je nahoře, je i dole,
vezmi to tak a buď šťastným.⁴⁴ »

41 KUPKA 26-28.

42 PLATON, Zákony, Praha 1997, 961 d: „Athéňan. - (...) Když se duši kromě ostatních věcí dostává rozumu a hlavě zase kromě ostatních věcí zraku a sluchu; zkrátka když se rozum náležitě smísí s nejkrásnějšími smysly a spojí se s nimi v jednotu, největším právem by se nazýval záchovou všech bytostí. - Klínias - Jistě se tak podobá. - Athéňan: - Ano, podobá se. Ale k čemu se musí vztahovat ten rozum, aby se, jsa náležitě smíšen se smysly, stával záchovou lodí v bouřích i v pohodách ? Není tomu snad tak, že když na lodi kormidelník a spoluplavci náležitě smísí smysly s kormidelnickým rozumem, zachovávají i sebe i celou loď? Klínias - Ovšemže.“

I když tato pasáž není v přímém vztahu k obrazu Eudia, ukazuje kolik Kupkovy teorie lze vystopovat v Platonových dílech. Srovnáme s Kupkovým vyjádřením v revui Abstraction-Création: « Orgány intelektu, jejich práce spočívá v kumulaci a pořádání smyslových obrazů a vážení rozdílů, které o sobě navzájem prozrazují, se zpožďují zejména v konstataci toho co jim smysly překládají. »

43 Miroslav LAMÁČ: František Kupka, Praha 1984, 65.

44 Podle řeckého textu Procla a Clémenta Alexandrijského (Stromata). V „Tvoření v umění výtvarném Kupka cituje ještě jinou verzi podle citace v knize „Posvátný jazyk“ Emila Soldiho:

« To, co je dole je jako to, co je nahoře
to, co je nahoře je jako to, co je dole, aby bylo Jedinečné celistvé. »

Horizont, ve kterém žijeme, je vymezen dvěma základními sférami, symbolicky spojenými ve vodním živlu. Tento námět se objevil již v kresbě « Meditace » (1899), ve které se Kupka zobrazil klečící v alpské krajině oblopen vysokými horami, mezi nimiž se rozkládá průzračné ledovcové jezero, jež okolní zvrásnění krajiny odráží na své hladině. Tato kresba nese pro nás zajímavý podtitul: « Výšky a hloubky se vyrovnávají. » Eudia tedy může být chápána také jako reflexe na toto téma, kterým se Kupka zabýval již od let svého mládí a které bylo převedeno v konceptuálnější a čistší způsob vyjádření třicátých let.

8. Kupka a jeho kolegové ze skupiny Abstraction-Création

Na rozdíl od některých svých kolegů ze skupiny Abstraction-Création se Kupka ve 30. letech aktivně nepodílel na sociální či politické přestavbě světa. Žil pouze svými vizemi a ve světě svých „filosofických architektur“. Je to také tento aspekt jeho tvorby, který ho vzdaluje abstrakci Malevičově, ale také pozdější angažovanosti Mondrianově a který činí Kupku myšlenkově bližšího duchovnímu světu Vasilyho Kandinského. Kupka neměl potřebu vycházet a opouštět pole čisté malby jako Malevič se svým „Černým čtvercem“.⁴⁵ Výše načrtnuté domněnce by dosvědčoval fakt, že jediné známé zmínky o Kupkových soudobých průkopnících abstrakce byly věnovány právě Kandinskému. Kupka například podporoval zájem svých přátel Galliena a Del Marleho o umění Kandinského, protože „velmi pomohl k rozšíření našich myšlenek... i v případě, že Kandinsky skutečně objevil pravdu přede mnou (...) zaslouží si z naší strany uznání“, čteme v jednom Kupkově dopise adresovanému Gallienovi a datovaného 15. září 1925.

Řídké zmínky Kupky o ostatních umělcích ze skupiny Abstraction-Création, které jsou nám známy, můžeme nalézt v korespondenci, kterou Kupka vyměnil s neoplasticistou Théo van Doesburgem. Zde se nachází také druhá zmínka týkající se tvorby Vasily Kandinského : « Viděl jsem výstavu Kandinského. Je nesporně velmi významným umělcem a ještě více estétem – příliš estétem. Proto dochází k malbě vykleštěnců a puritánů a použití rýsovacího pera a kompasu má za výsledek, že máme dojmy podobné těm, které zažíváme u zubaře. Proto se mi zdá, že v malbě dokonalost nespočívá jinde, než v zobrazení konceptu (myšlenky) již pročištěné; co se týká techniky vyjádření, preferuji náčrtek. Příliš eliminovat vlastní artikulaci znamená nejprve ztrátu veškerého smyslového působení a posléze se mi zdá, že když malíř příliš zakrývá způsob, kterým postupoval, je to jako kdyby nemluvil upřímně. Šarm myšlenky napsané malířem neznámá nutně prezentovat « zničení » techniky pod záminkou spontaneity (Vlaminck). To nikoliv, protože můžeme mluvit jako šlechtici či jako spodina stejně hloupě. Malířské řemeslo není exkluzivním majetkem těch, co uráží přirozenost, katolíků, stejně jako nepatří kalvinistům (...), protože se vyvíjí ve světě abstraktních forem » napsal Kupka Doesburgovi 27. ledna 1929. Je hezkou shodou náhod, že se příspěvky dvou zakladatelů abstraktního malířství, jejichž příjmení v obou případech začíná na písmeno « K », ocitly v třetím vydání časopisu skupiny « Abstraction-Création » v těsné blízkosti.

45 MLADEK 1981, 41.

18. října 1929 Kupka poslal Doesburgovi monografii vydanou edicí Grasset, kterou « sám vůbec nemá rád », a chtěl mu rovněž poslat poslední knihu od Georgese Turpina, kterou Doesburg u něho viděl na návštěvě a která nesla název « Umělecká strategie ». Jelikož však Kupka měl již jen jediný exemplář s věnováním autora, odkázal svého přítele na knihkupectví. « Jedná se o velmi zábavnou a poučnou knihu » píše Kupka.

8.1 Stylistické podobnosti Kupkových obrazů s malbami jeho kolegů

Pustit se do pokusu o zařazení tvorby Františka Kupky do kontextu uměleckého světa v Paříži v průběhu třicátých let je práce zcela průkopnická. Kupkova tvorba tohoto období se nicméně výrazně ve svém směřování přiblížila některým dobovým tendencím. Jde zejména o zploštění malby na úkor prostorových náznaků, které souvisí s geometrizací, zjednodušováním formy, používání čirých barev a integrování jemných strukturálních povrchů na obrazového pole malby. Posun k jakési deindividualizaci výrazu ve prospěch exaktní abstraktnosti a precizní techniky malby může souviset jak s dominancí neoplasticistického výtvarného výrazu, tak s vlivem ruských suprematistů, který do Francie doputoval především prostřednictvím německých emigrantů, kteří svou vlast opouštěli s nastupující totalitní hrozbou. Doesburg v tomto období začal s uměním založeným na aritmetických propočtech. „Nesmíme váhati potlačit naši osobnost, vesmír je nad ní“ napsal v textu, který byl posthumně publikován v revui *Abstraction-Création* č.1.

Nezanedbatelný je však také podíl výrazných individualit, jako například George Vantongerlooa, který byl jedním z Kupkových nejbližších přátel ve skupině « *Abstraction-Création* » a který se domníval, že dobová ekonomická a sociální krize znamená konec umění založeného na subjektivní bázi, které bude nahrazeno výrazem anonymním a kolektivistickým založeným na matematické racionalitě. Zajímavé pojítko mezi dílem Kupkovým a Vantongerlovým nalezneme, jestliže si důkladně prohlédneme kvaš ze souboru abstrakcí publikovaných v revui *Abstraction-Création* a umístěný Kupkou v třetím sloupci první linie. Mírně doleva vyosený černý obdélník je obložen čtyřmi dalšími bílými obdélníky, které traktují dynamickým způsobem obrazovou plochu. Tato kompozice se ve své podstatě velmi blíží rektangulárním kompozicím v díle Vantongerloově jako například v obraze « $y=x^2/5$ se zelenou » z roku 1931 [obr.20]. Od přelomu let 1936 – 1937 Vantongerloo do své tvorby začne začleňovat křivky, které ovšem v Kupkově tvorbě dané doby také nejsou takovou raritou, jak by se mohlo zdát. „Abstraktní kompozice“ (30.léta) [obr.28] například obsahuje hravé křivky, které svým rozmachem mohou připomenout kompozici od Kupkova souseda z Puteaux Jacquese Villona [obr.27]

Zatím ovšem zůstaňme u rigorózně geometrické Kupkovy abstraktní tvorby, která je natolik uhrančivá, že se stala pro některé badatele emblematickým vyjádřením mistrovsky tvorby třicátých let, ačkoli se jedná pouze o jeden z jejích aspektů. Třetí kvaš druhé linie abstrakcí publikovaných v revui skupiny svou úzkou černou linkou v pravém úhlu vycházející z horního okraje obrazové plochy může být chápán v souvislosti se slavnou „Abstraktní malbou“, jejíž obrazová plocha je ovšem ve formě stojícího obdélníku, a v níž Kupka došel k nejradiálnější redukci ve své tvorbě. V jejím případě nejdelší linie vychází od spodního okraje obrazu a přísně ortogonální kompozice je obohacena o dvě horizontální linie, z nichž jedna vychází z pravého okraje malby a druhá, o něco výše, z levého okraje. Uspořádání úzkých černých linií vycházejících v pravém úhlu z okrajů obrazové plochy do jejího středu je prvkem, který je v nápadné souvislosti s kompozicemi na obrazech Jeana Hélióna z počátku 30. let (Otevřená kompozice, 1930) [obr.16]. Pakliže však soustavně projdeme sérii těchto Héliónových obrazů, zjistíme, že Kupka ve svém obraze dosáhl stupně redukce, který u jeho kolegy nenajdeme a ukazuje se v kontextu pařížské abstrakce této doby jako velmi avantgardní a pionýrský krok. Kompozice Jeana Hélióna podivuhodně se podobající Kupkově obrazu byla publikována v revui *Abstraction-Création* č. 1. V této kompozici jsou černé linky ještě doplněny dvěma obdélníky různých barev vytvářejících čtverec situovaný do levého horního rohu obrazu. K problému, zdali je Kupkova abstrakce derivací kompozice tohoto obrazu lze odpovědět jen velmi těžko, ale pakliže si prohlédneme Héliónovu „Kompozici“ (1930), která představuje obdélníky jakoby levitující či plynoucí ve vertikálním pohybu obrazovou plochou obrazu a která v podstatě v tomto smyslu odkazuje až ke Kupkovým „Vertikálním plánům I.“ z desátých let, zdá se nám, že to byl spíše Hélión, který byl ovlivněn.

Kupkovy černobílé abstrakce obsahují také určitou podobnost s malbami Majorie Moss, publikovanými v revui *Abstraction-Création* č. 1, ale jejich duch je jiný. Kupka si ve svých vyjádřeních zachovával narativní smysl, zatímco Majorie Moss se více přibližuje názorům Pietra Mondriana. Myšlenkovou blízkost Mondrianovi vyjadřuje i Mossův teoretický příspěvek: « Umělec se cítil přitahován přírodními formami, protože navzdory zřejmé proměnlivosti svých limitovaných forem se mu zdály sdělovat neměnnou a universální pravdu. (...) Úkolem člověka je tedy prohloubit svoje vědomí vesmíru, aby mohl ustavit rovnováhu vztahů, které musí existovat vzájemně mezi těmito viditelnými formami a neviditelným. »

Kompozice prvního kvaše poslední řady evokuje experimenty s optickými efekty, kterými se v meziválečné době zabýval Marcel Duchamp. V roce 1935 vydal svůj soubor « Rotoreliéfů » [obr.18], kterým navazoval na svůj filmový experiment « Anemic cinema » z

poloviny let dvacátých. Myšlenku dynamické kompozice uvedené do reálného pohybu později Duchamp vulgarizoval v podobě mechanicky se otáčejících disků, jejichž pokus o komerční rozšíření ovšem selhal. Shoda mezi díly Kupkovými a Duchampovými je v tomto případě velmi konkrétní a zdá se, že nelze vyloučit přímou inspiraci. Je ovšem velmi nelehké odpovědět na otázku, zdali to byl Duchamp, který vyšel z myšlenky Kupkovy či naopak.

« Skutečně se nám občas stává, že se ponoříme do černobílého univerza kreseb a rytin, ale co by to bylo, kdybychom museli neustále žít v rozdělení pouze mezi dva extrémy světlé a tmavé, zbavené mnohosti nuancí ? Není žádný pochyb, že by bylo skutečně smutné žít ve světě bez barev, osvětlovaném světlem, které by se nedalo rozložit »⁴⁶ vyjádřil Kupka svůj vztah k černobílým kompozicím, který také vysvětluje, proč se po své exkuzi do extrémního minimalismu barev vrátil opět ke koloristicky různorodějším kompozicím.

Jedním ze znaků geometricky přísné Kupkovy abstrakce meziválečného období však zůstává barevná redukce na charakteristické chladné tóny červené, modré, bílé, šedé a černé, která byla jednou z tvůrčích cest zřejmě souběžných s prací na černobílých kvaších a možná i abstrakcích jiného charakteru. V této souvislosti je třeba zmínit tvorbu Jeana Gorina, který patřil k nejskalnějším zastáncům čisté abstrakce ve skupině a společně s Vantongerlooem prosazoval přísnou rigidnost forem. Touto kompoziční strnulostí je Kupkovi dosti vzdálen, ale barevností se mu přiblížil až překvapivě, jak dokládá srovnání například Gorinovy „Kompozice č. 32“ (1934) [obr.13] s Kupkovou „Eudiou“ (1933) [obr.12]. V „Diagonálních plánech“ se Kupka přiblížil svým kolegům také z hlediska použití haptické struktury na povrchu plátna, kterým akcentoval materiálnost a přítomnost média malby na úkor iluzivního zobrazení. V tomto smyslu můžeme najít srovnání například s obrazy Friedricha Vordemberga-Gilderwarta (Composition no. 104 – Blanc pur blanc, 1936), nebo s díly Carla Buchheistera jako například s „Diagonální kompozicí“ (1933).

V literatuře již dříve naznačená možná inspirace Kupkovy tvorby suprematistismem je pravděpodobná, avšak pouze ve velmi obecné souvislosti. Podobnost „Prounů“ El Lissitzkého a Kupkových kruhových kompozic spočívá ve zvýšené míře abstrakce malíře českého původu, která je ovšem, jak již bylo naznačeno výše, obecným znakem směřování západního abstraktního malířství daného období. Je ovšem pravda, že Lissitzkého slavný Proun „Pocta Rose Luxembourgové“ [obr.25] je kombinací obrazových prvků určitým druhem syntézy mezi Kupkovými „Diagonálními plány“ [obr.24] a obrazem „Slunce“ [obr.26]. Fragmentace výtvarných prvků obrazu v některých Kupkových kompozicích třicátých let (Zhroucené

46 KUPKA, 123.

vertikály, 1935) [obr.32] může souviset se stěpinovitostí Malevičových kompozicí [obr.31], avšak opět je spíše jen pouhým nasátím nového vizuálního kolektivního vědomí doby.

Nejpravděpodobnějším zdrojem simplifikace forem a zplošťování malby na úkor jakékoli „lži třetího prostoru“, jak se Kupka sám vyjádřil, je neoplastická, respektive elementaristická tvorba [obr.23]. Théo van Doesburg, který Kupku pozval k účasti na skupině „Abstraction-Création“, jím byl, jak svědčí zachovalá korespondence, velmi obdivován a ctěn a význam jeho tvorby na změnu myšlenkového prostředí Františka Kupky není třeba podceňovat, ačkoli se opět jedná o souvislost spíše podvědomého a nepřímého charakteru.

8.2 Kupkovy příspěvky v revui **Abstraction-Création**

8.2.1 **Revue č. 1**

« Jakkoli si nedělám starosti s povídkami a báchorkami ve světě umění vně svého úsilí, které neměnně sleduji, měl jsem to štěstí více nežli jednou se dozvědět, že Vy jste také na oné cestě – ostatně velmi athénské – nemilosrdné logiky v umění, v hledání vývoje hrdé estetiky a proti davu neználků, kteří v malbě plytce rozšiřují způsoby našich předků, více či méně založené na renesančním zobrazení. A – v opaku proti kubistům, kteří mě všichni následovali, a přitom vyhostili po dlouhá léta ze známého světa, Vy máte krásnou poctivost mi dát spravedlnost, kterou jsem nikdy nepožadoval, ale přece v ni pořád doufal. Pane, v žádném případě si nepovzdychávám nad nějakým uspokojením osobní chlubitosti – umění je mým náboženstvím, kde je mučení sladké, ale přesto Vám musím říci, že mi přinášíte velkou útěchu, za niž Vám budu vždy vděčný» napsal Kupka 23.března 1926 Théo van Doesburgovi, duchovnímu otci skupiny Abstraction-Création, který v okamžiku jejího založení již nebude mezi živými. V dopise ze 4.června 1926 napsaném Kupkou Doesburgovi můžeme číst : « Napodobivé malířství přísluší minulosti, do doby, kdy ještě byli čarodějové, mýty, alchimisté a v které se ještě neaplikoval čistě fyziologický pohled na věc. »

« Rovnováha modrých v pohybu » (1929-1931) a obraz « Elementární hry » (1931) byly v revui Abstraction Création č. 1 publikovány vedle Kupkova teoretického textu, ve kterém odpovídal na rétorickou otázku « co je podstatné v mé práci ? » Následně rozvinul své nejdůležitější cíle. Jako první zmiňuje, že je třeba « zůstat na cestě, kterou nastoupil do opuštění tradiční malby.» Tato teze může být pochopena jako aluze na dílo před první světovou válkou. Možná chtěl Kupka podtrhnout, že není ve světě abstraktního malířství žádným nováčkem, že je to pro něj proud, jehož je jedním ze zakladatelů a který důsledně rozvíjí. Navíc mohl být některými svými současníky považován spíše jako outsider malující

své « mašiny » a « jazzové série », nežli čistě abstraktní malíř a výše uvedené vyjádření by tak mohlo mýlku některých Kupkových kolegů ze skupiny uvést na pravou míru.

Následně Kupka píše, že « se mu nechce věřit, že sdělovat pravdu není « umění » a v důsledku, že umění musí nutně býti lží. » Je zřejmé, že tuto tezi lze vykládat jako polemiku s Platonem, jehož vliv na počátku třicátých let v Kupkově tvorbě ještě zesílil. Je známo, že se Kupka zabýval Platonem již od dob svého mládí, jeho první kontakt s filosofií patrně datuje do jeho vídeňského pobytu v devadesátých letech 19.století. Později však studoval také starší filosofii, a to zejména hinduismus. Na počátku 30.let se však zřejmě opět vrátil k filosofii Platonově. « Rovnováha pohybujících se modrých » (1929 – 1931) by mohla být inspirována Platonovou kosmologií, jak ji vylíčil v Timeovi či Philebovi. Tyto dialogy totiž patřily mezi Kupkovy obzvlášť oblíbené.⁴⁷

Vraťme se však ke Kupkově příspěvku do revue Abstraction–Création. Obrací se následně k myšlence, že « vymeziti malířské dílo, to jest vzíti ho jako návrh k četbě plastických forem ». Toto vyjádření souzní s jednou z vět, kterou napsal Kupka v dopise Doesburgovi, kde srovnává malbu nikoli k četbě, ale k ústnímu vyjádření : « chtěl bych, aby bylo možné sledovati tah po tahu výtvarné poselství – nebo sdělení – plastického vyjádření, tak jako sledujeme slovo po slovu vyjádření verbální. »⁴⁸ Ve svém textu uveřejněném v revui pak Kupka pokračuje: «Dílo malíře dosáhne svého cíle, když formy na obraze jsou představeny jako organické a logické identity. V tomto smyslu se může podpořit úsilí uchopit přírodu co nejbližší. » Dle Kupky byly žijící bytosti vytvořeny přírodou v neekonomičtějších formách a z tohoto důvodu se umělec přiblíží duchu přírody nikoli nápodobou jejích vnějších tvarů, prostou mimesis, ale vytvářením « organických a logických forem ». Jelikož jsme sami součástí přírody, měli bychom i ve své tvorbě sledovati logiku jejích forem, která je i v nás zakódována. V tomto smyslu se nám podaří pochopit, co pro Kupku znamená obsažení « krásy v pravdě ». V následující větě se ale Kupka ukazuje skeptickým, že by bylo možno touto cestou dospět k úplně pravdě: « obraz se musí skládat z forem, které jsou samy o sobě organické. Ale uchopit skutečný charakter, ve vší komplexnosti růzností, prostředky malíře?

⁴⁷ MESSER, 262.

⁴⁸ Kupka Doesburgovi 27. ledna 1929. Srovnej s vyjádřením v „Tvoření v umění výtvarném“ (str.8): « Aby učinil diváka účastným tohoto snu, výtvarný umělec vyjadřuje své myšlenky, dojmy, city a duševní stavy tím, že je přepisuje do děl malovaných nebo tesaných nekonečně rozmanitou kombinací bodů, čar, ploch, objemů, barev, světla a stínů. Poněvadž je tu patrná shoda s článkováním řeči, užijme výrazu „prostředek artikulační“. Malíř a sochař vyjadřují se jaksí tím, že nám podávají četbu, a tato četba se děje z prvků plastických a barevných, spojených v sestavy, které se obvykle jeví našemu oku jako obrazy nebo sochy. »

dosti jsem si natrpěl, abych to mohl uznat za nemožné.»⁴⁹ Navazuje krásné a pokorné osobní vyznání, ve kterém nám klasik evropské malby imponuje svou skromností i hloubkou zakotvenosti v tradicích kultury naší civilizace: «Koncert Jeana Sébastiena, hudba abstraktních forem, konstrukce mašínistů, dórský sloup. A já nejsem dobrý k ničemu jinému než k malování!» píše Kupka a dal tak látku k eseji Berlandierovi, který svůj text uveřejnil v následujícím čísle. «Všechno umění je abstraktní. Všechna abstrakce se odvozuje od číselných zákonů. Zákony čísel je «hudba», a hudba, zvuková realizace, se v největší části neřídí nežli tímto řádem. Rytmus, dynamismus a aritmetické vztahy jdou vedle sebe na podnět Umění (...) Kopie přírody, anekdota, představení bez podstatné myšlenky jsou konečně nahrazeny rytmem, mírou, jednoduchostí, upřímností, strohostí v daném řádu. Následkem toho se dnešní konstruktivní umění může dožadovati duchu Jeana-Sébastiena Bacha stejně jako nejčistších forem antických architektur. Bachovo umění je esenciálně architektonické, čisté a abstraktní. Koordinace jeho kontrapunktů a tematických plánů obsahuje atický elán a dorickou čistotu. (...)»

V následujícím odstavci Kupka navrhuje « návrat k pročištění. » « Zabstrahovati také trompe-l'œil, náznaky atmosféry a všechny lži třetí dimenze. » Toto vyjádření by mohlo být chápáno jako přesná definice obrazové formy Františka Kupky ve třicátých letech. Jestliže si slavná *Amorpha* z roku 1912 uchovává jistou iluzi prostoru, v třicátých letech se má jednat již pouze o « geometrické plány, ve svých vlastních limitech ». Po « lekcích mašínismu jsem se vrátil tam, kde jsem byl v roce 1912. Nových duchem a novou technikou » uzavírá Kupka.

8.2.2 Revue č. 2

Kupka rozvinul své teoretické názory v následujícím čísle: v souvislosti s nárokem, vyjádřeným v prvním čísle, vytvářet formy « logické a organické » dle přírody, navazuje Kupka a dodává: « Komplexy živých organismů si osvojily formy v perfektním souladu s prostředím, které je vyprodukovalo. Představují svou morfologickou identitu ve svém utváření, i ve svém dosaženém cíli. Je to pro nás lekce funkčních podmínek logiky – a odsud i estetiky. » Jako živé bytosti vytváříme harmonický výraz jen v případě, že sledujeme formy v nás obsažené.⁵⁰ Následně Kupka analyzuje vztah mezi počtem myšlenek a jejich vývojem.

49 Lze si klást otázku, zda Kupka v této době ještě věřil, že by technika mohla jednou nahradit malbu, jak lze mít dojem z vyjádření ve „Tvoření v umění výtvarném“ (str. 148): « Vezmeme-li v úvahu pokrok, (...), skoro bychom mohli uvěřit novým prostředkům komunikace, které jsou nám doteď neznámy, řekněme komunikace více přímé, která by nastoupila cestu magnetických vln ovládaných hypnotizéry. [...] Mohlo by se očekávat, že bude vynalezeno záření schopné odhalovat nejjemnější pochody, dnes neviditelné, nebo velmi nejasné, jak ve vnějším světě, tak v duši malíře. »

« Naše myšlenky se konstruují v prostoru a berou plastické, čichové či zvukové formy... avšak ... Myšlenka se stane jasnou jen v případě, že je založena na selekci našich jednostranných smyslových obrazů, pečlivě roztříděných.» « Podobně je tomu v případě vynálezu – vytvoření - nové skutečnosti, také ona není životoschopná, jestliže nedojde k nalezení funkční ucelenosti. » Kupka se ukazuje jako optimista : « naštěstí, sportovní a oblopení mechanikou, si zvykáme na přesnost (...) Tudíž nemůžeme malovat nebo usochat formu, která má « atmosféru být nějakou věcí a přitom jí není ». Podobně jako musíme eliminovat všechny rušivé prvky při početí určitého dojmu, abychom měli jasnou myšlenku, je rovněž třeba « očistit původní koncept », abychom mohli vytvořit logické dílo, které je v souladu s přírodními principy a v důsledku toho v harmonii s námi samými. « Čitelnost se tak stává snadnější za cenu abstrakcí všech aspektů cizích organické jednotě. A v abstrakci jde jít tak daleko až se dojde na samotné hranice elementárních podílů. » Je příznačné a stojí za zmínku, že výše uvedený Kupkův teoretický text byl v revui publikován vedle reprodukce série černobílých kvašů charakteristických minimalismem svých forem.

8.2.3 Revue č. 3

Poslední příspěvek Kupky v revui Abstraction-Création je ve třetím čísle, kde publikoval svůj obraz « Okolo bodu » (1911-1930) a text ve verších, který je v podstatě brilantním résumé myšlenek vyjádřených v předešlých číslech :

«umění, schopnost uchopiti Přírodu ?

Vědci ! Filmaři !

umění přírodu přeměnit, transponovat ?

Nevědomci, nevědomci. Blázni.

Umění o sobě. Představovati si, tvořiti

(Subjekt v objektu.) Absolutně, logicky. »⁵¹

50 Toto vyjádření odpovídá Kupkovým myšlenkovým zdrojům: především myslíme na Eliséea Recluse a jeho dílo „Člověk a země“, které Kupka na počátku století ilustroval: „Nelze rovněž říci, že člověk je částí přírody, která si uvědomuje sebe sama?“ Následně bychom měli zmínit Ernsta Macha, (La Connaissance et l'Erreur, Paris 1908, 330: « Jestliže já není monáda izolovaná od světa, ale je jeho součástí, jestliže z něho vyšlo a je připravena se do něho znovu rozptýlit, měli bychom se klonit spíše k tomu představovati si svět jako věc nepoznatelnou. Jsem si sami sobě dosti blízcí, a dosti blízkými rodiči jiných částí světa, než abychom mohli věřit ve skutečnou vědu. »

51 Tyto myšlenky nejsou tak vzdáleny devize uvedené v „Tvoření v umění výtvarném“: „Tvary přírody, viděny objektivně? To není doménou výtvarných umění! A tyto stejné formy, viděny subjektivním pohledem vděčí své existenci jen nevědomosti svých organických podmínek. »

9. Kupka opouští skupinu Abstraction-Création

V roce 1934 se oslavuje padesáté výročí Salonu Nezávislých, které bylo organizováno jeho zakladatelem Paulem Signacem. Umělci byli požádáni, aby zaslali dvě díla ze své tvorby, jedno starší a druhé novější. Kupka se výstavy účastnil „Vertikálními plány III“ (1913) a „Formou rumělky“ (1934). Turpin při této příležitosti Kupkovi zasvětil několik řádek v časopisu *La Griffe*, kde jej pojmenoval velkým umělcem a napsal o něm: „jeden z nejvyváženějších vědců naší doby, jeden z vzácných malířů abstraktního umění, které mají co říci...“. Ve stejném roce Kupka opustil skupinu „Abstraction-Création“, ale zůstal v srdečném vztahu s jejími členy, obzvláště s Augustem Herbinem a Georgem Vantongerlooem, jak dosvědčuje Kupkův dopis, který vysvětluje i Kupkovu neúčast na posledních dvou vydání revue skupiny Abstraction-Création: « Můj drahý Vantongerloo, děkuji za váš rozkošný dopis a děkuji také za všechna tak chválivá slova a také za pozvání poslat něco pro čtvrté číslo revue Abstraction-Création. Avšak – a velmi toho lituji – nemohu této příležitosti využít, protože nemám nic dokončeno, sice jsem mnoho pracoval, ale výsledek zůstává v jen touze. (...) Tím hůře, nebudu tedy zastoupen v tomto čísle. Hezké vzpomínky a pozdravy všem, Kupka.⁵² » Navzdory tomuto zdánlivě jednoznačnému Kupkově vysvětlení jeho odstoupení od působení ve skupině Abstraction-Création si můžeme klást otázku, zda nešlo ještě o jiné, širší aspekty směřování sdružení, které Kupku odradilo od dalších aktivit. Je třeba si uvědomit, že ve stejném roce jako Kupka skupinu opouští většina představitelů přísně abstraktní tvorby jako Jean Hélion, Hans Arp, Naum Gabo, Antoine Pevser nebo Robert Delaunay. Je pravděpodobné, že by Kupkovi mohlo býti velmi nepříjemné prezentovat se v revui, která se stala natolik liberální, že na svých stránkách otiskovala i Picassovy malby.

⁵² Jaroslav ANDĚL: František Kupka, Praha 1997, 43.

10. Výsledky socializace Františka Kupky ve třicátých letech

V září Kupka ukázal Waldesovi katedrálu v Chartres a prehistorické jeskyně v Eyzies. Waldes Kupku na oplátku pozval na výlet do Londýna, a to bude Kupkův první let.⁵³ V roce 1934 Kupka vyzdobil interiér svého domku v Puteaux dekorativními panely v slováckém lidovém stylu⁵⁴ a vystavoval s Alfonsem Muchou v pařížské galerii „Jeu de Paume“. Předmluva ke katalogu byla napsána Gustavem Kahnem, ale reakce v tisku byly spíše kontroverzní: „Protestujeme proti rektrospektivě Mucha a Kupka, která se do národního muzea vůbec nehodí... je to zneužití moci a bylo by dobře, kdyby se tyto věci daly trochu do pořádku“ čteme například 13. června v časopise „Flèche“. V roce 1935, během dovolené v Alvincu, dostane Kupka překvapivý dopis od ředitele Muzea moderního umění v New Yorku Alfreda Barra. Okamžitě se vrátí do Paříže, kde se s ním setká osobně a Barr vybere pro svou výstavu v New Yorku Kupkova plátna „Newtonovy kotouče“ (1911 – 1912), „Vertikální plány“ (1912 – 1913) a „Elementární hry“ (1931). Je to pro Kupku velké povzbuzení a hned se opět pouští do další práce.

Výstava se uskutečnila v dubnu a článek Alfreda Barra v katalogu je prvním důležitým oficiálním vyjádřením, které Kupku ukazuje jako jednoho z objevitelů nového uměleckého směru: « Na konci roku (1912) Kupka začal pracovat na definitivní verzi Vertikálních plánů, jejichž první studie podnikl již v roce 1911. Jeho obdélníky studené šedivé barvy umocněny unikátním fialovým plánem předcházejí geometrické kompozice Malevičovy, Arpovy a Mondrianovy. Vertikální plány byly vystaveny v Salonu Nezávislých na jaře roku 1913. V období kratším než byl jeden rok Kupka namaloval první čistě geometricky abstraktní obrazy v moderním umění. (...) Ve srovnání s těmito rozhodnými a ukončenými díly se zdají být Kandinského lehce dřívější abstrakce i abstraktní obrazy Larionovy pouhými pokusy.»

Je důležité si uvědomit, že účast na slavné Barrově výstavě v New Yorku by zřejmě nebyla myslitelná bez Kupkovy účasti ve skupině Abstraction-Création, prostřednictvím jejíž revue se zřejmě Barr o Kupkovi dozvěděl. Zahrnutí děl Františka Kupky do výstavy « Kubismus a abstraktní umění » tak může být považováno jako skutečný úspěch Kupkovy integrace do pařížského uměleckého prostředí meziválečného období.

⁵³ ANDĚL, 43.
⁵⁴ MESSER, 314.

11. Závěr

Uskutečněný výzkum Kupkovy tvorby meziválečného období a jejího vztahu ke skupině Abstraction-Création umožnil nahlédnout do souvislostí mezi tvorbou Františka Kupky a pařížské umělecké scény meziválečného období, které se v literatuře zatím nevyskytly. Podařilo se uvést do českého prostředí korespondenci mezi Kupkou a některými umělci, se kterými se ve třicátých letech v Paříži stýkal a vytvořit obraz institucionální integrace Kupky do pařížského uměleckého života dané doby. Ten byl komplementárně doplněn rekonstrukcí osobních aspektů mistrova života meziválečného období.

Je třeba poukázat na skutečnost, že dané téma není vyčerpáno. Zejména v soukromých sbírkách, galeriích a archivech se vyskytují mnohé dosud nepublikované poklady, které nám mohou ještě přinést nejrůznější překvapení.

12. English Résumé

The topic of the participation of Kupka in the groupe Abstraction-Création has never been treated before. The author of this work seeks to chart the spectre of general artistic, politic and economic circumstances, which were the reasons of a great flourishing of abstract art in the beginning of the 30ies of the XX century in Paris. Furthermore, the professional and personal aspects of Kupka's life are shown on the correspondence exchanged with his colleagues and his best friend of that period, Jindrich Waldes. During the 20ies and 30iest Kupka had serious psychic problems and the relations with Prague were often really complicated. Although he was badged by the czech government for his participation in the first world war, he returned to Paris, where he began to participate step by step in the French artistic life.

His first great friendship in the french artistic milieu was with the painter Felix del Marle, who was one of the leading artists of the avantgarde groupe Vouloir active in Lille. Presumably it was Felix del Marle, who introduced Kupka to Theo van Doesburg, the ideological father of the groupe Abstraction-Création. Kupka, who was invited to participate in the groupe, became a honour member. He publicated in three numbers of the magazine of the groupe. The theorical and artistic background of Kupka in the period between the two world wars shows an approach of Kupka with the others members of the groupe. The illusion of the third dimension is suppressed in favour of flattening of the picture compositions. An influence of the dutch neoplasticists can be seen in this target, although rather in a general climat of the abstract art than in a concrete following. On the other hand, several interesting visual proximities have been found in comparisons with other paintings done by the members of the groupe Abstraction-Création. Namely the orthogonal black lines penetrating the composition of the painting from the frames of the canvas in the Abstract painting (1930) done by Kupka should be compared with the Compositions (1930) of Jean Helion. Furthermore, a similarity between the famous Duchamps enterprise with the rotating disks and some of the small black-and-white gouaches done by Kupka in the same period has to be taken as very interessting. Jean Gorin made paintings in the same fresh blue, red and white tones as Kupka realized in Eudia or Diagonal planes. All these formal similarities witness a fertile exchange of ideas between the members of the groupe.

The result of the socialisation of Kupka in the artistic life of Paris of the thirties had one great consequence for him, when his paintings Vertical planes III. and the Disks of Newton were chosen by the director of the Museum of Modern Art in New York Alfred H. Barr for his famous exhibition Cubism and Abstract Art.

13. Seznam použité literatury a pramenů

- ABADIE Daniel: Paris – New York, Paris 1977
- ANDĚL Jaroslav (ed.): František Kupka (kat.výst.), Praha 1997
- BARR Alfred: Cubism and Abstract Art, New York 1936
- BAURET Jean-François: Jacques Villon, Paris 2004
- BILL Max: Frank Kupka zum 75. Geburtstag, in: Werk XXXIII., Winterthur 1946
- BREUILLE Jean-Philippe, Dictionnaire de peinture et de sculpture : l'art du XXe siècle, PARIS 1991
- BRULLÉ Pierre (ed.): František Kupka (kat. výst.), Paris 2003
- BRULLÉ Pierre (ed.): František Kupka : la collection du Centre Georges Pompidou, Paris 2003
- DANZKER Birnie Jo-Anne, Theo van Doesburg, München 2000
- DOESBURG Theo van: Franche Schilderkunst, in: De Groesse Amsterdammer, 30.listopad 1929
- DUBIEF Henri: La Crise des années trente, 1929 – 1938, in: Nouvelle histoire de la France contemporaine, Vol. 13, Paris 1989
- FAUCHEREAU Serge: Kazimir Malévitch, Paris 1991
- FAUCHEREAU Serge: Kupka, Paris 1988
- FÉDIT Denise: L'œuvre de Kupka, Paris 1966
- HELION, Jean (ed.): Abstraction, création, no. 1-5, Paris 1932 – 1936
- JOOSTEN Joop / WELSH Robert: Piet Mondrian, Paris 1998
- KUPKA František: La Création dans les arts plastiques, Paris 1989
- KUPKA František: Tvoření v umění výtvarném, Praha 1999
- LAHODA, Vojtěch (ed.): České moderní umění 1900 – 1960, (kat. exp.), Praha 1995
- LAMAČ Miroslav: František Kupka, Praha 1984
- MESSER Thomas / ROWELL Margit (ed.): František Kupka 1871 – 1957. A Retrospective. (kat. výst.), New York 1975
- MILZA Pierre: Histoire de la France au XXe siècle, Paris 1995
- MLADEK Meda (ed.): Frank Kupka (kat. výst.), Köln 1981
- MLADEK Meda (ed.): František Kupka, 1871-1957. Ou l'invention d'une abstraction (kat. výst.), Paris 1989
- MLÁDKOVÁ Meda (ed.): František Kupka – Piet Mondrian, (kat. výst.), Praha 2003
- MLÁDKOVÁ Meda (ed.): František Kupka ze sbírky Jana a Medy Mládkových ve Washingtonu (kat. výst.), Praha 1996
- MONDRIAN Piet: „A New religion?“ (1938 – 1940), in: The Collected Writings of Piet Mondrian, New York 1987
- NOBIS Norbert / RÖHRIG Hagen: Abstraction création, 1931 – 1936, Münster 1978
- ORY Pascal: Entre-deux-guerres. La création française, 1919 – 1939, Paris 1990
- PIERRE Arnauld: De l'orphisme à l'Abstraction-Creation: la reception de l'oeuvre de Kupka dans l'entre-deux-guerres, in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, Paris 1995
- PIERRE Arnauld: Frank Kupka in white and black, Liverpool 1998
- PLACE Jean-Michel: Cercle et Carré, Paris 1977
- PLATON: Zákony, Praha 1997
- RACINE Bruno: Jean Hélion, Paris 2004
- ROTHERMUND Dietmar: The Global Impact of the Great Depression 1929 – 1939, London 1996
- SEUPHOR Michel: L'art abstrait 1918 – 1938, Paris 1972
- SZYMUSIAK Dominique (ed.): Vouloir, (kat. výst.), Cateau-Cambrésis 2004
- VACHTOVÁ Ludmila: František Kupka, Praha 1968

- WALDES Jiří: Kupka – Waldes: malíř a jeho sběratel: dílo Františka Kupky ve sbírce Jindřicha Waldese, Praha 1999
- WINOCK Michel (ed.): Années trente en Europe (kat. výst.), Paris 1997

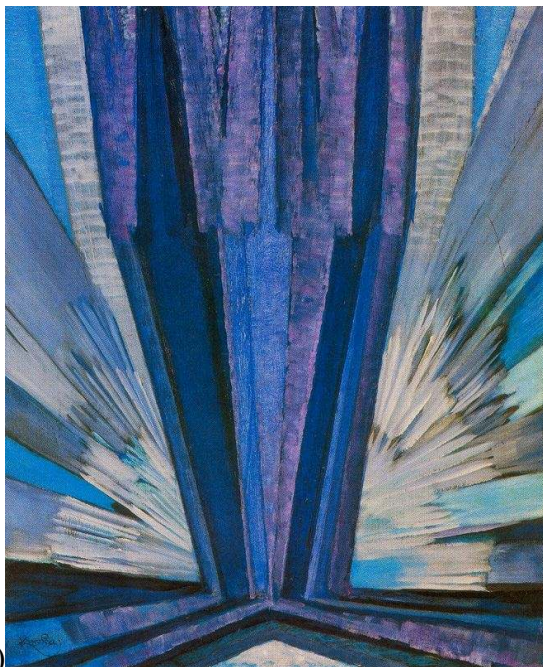
14. Obrazová příloha



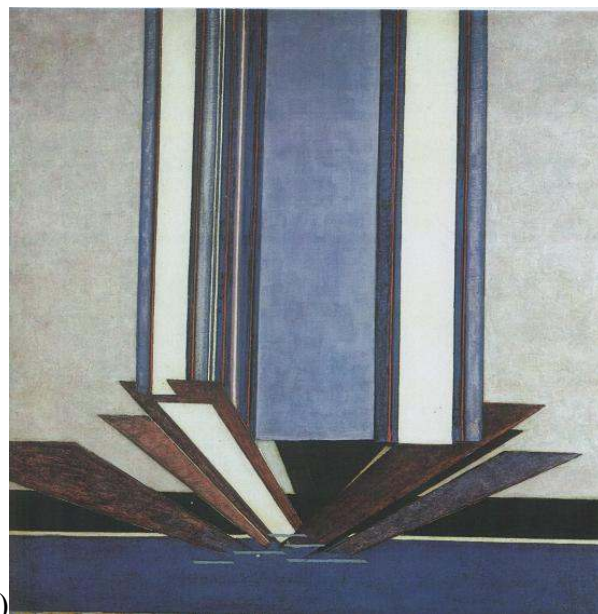
1)



2)



3)



4)

1) František Kupka: Oživené prostory, 1922, olej, plátno, 112 x 115 cm, Centre Pompidou, Paris. Reprodukce : <http://www.centrepompidou.fr>, 18. 4. 2009.

2) František Kupka: Vanoucí modře II., 1922 – 1936, olej, plátno, 118 x 112 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Miroslav Lamač: František Kupka, Praha 1984, 67.

3) František Kupka: Tvar modré (B), olej, plátno, 1924 – 1931, 70 x 70 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Miroslav Lamač: František Kupka, Praha 1984, 66.

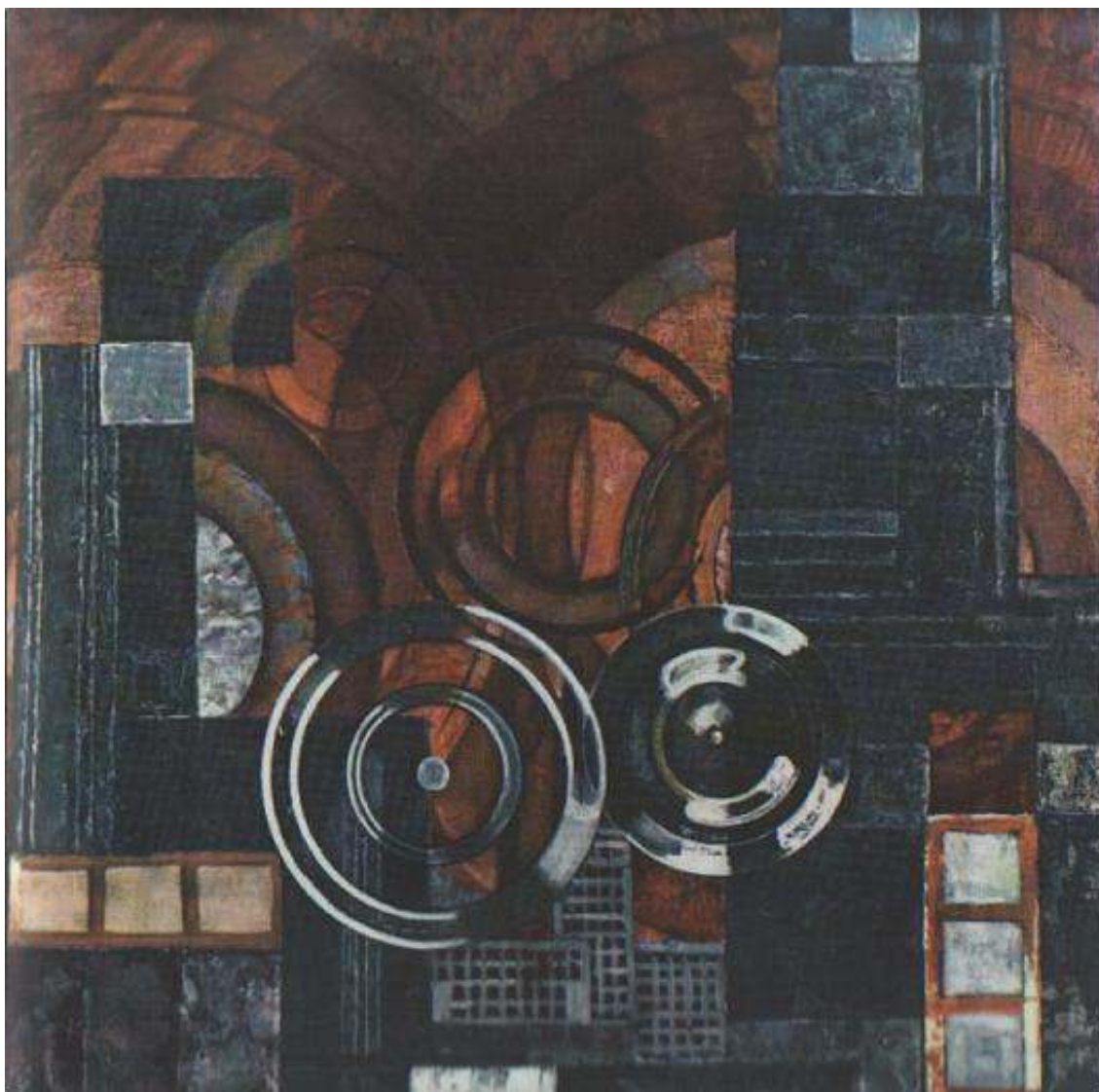
4) František Kupka: Tvar modré, olej, plátno, 1929 – 1931, 68 x 68 cm, sbírka Rothschild, New York. Reprodukce z knihy: Meda Mladek (ed.): Frank Kupka (kat. výst.), Köln 1981, 187.



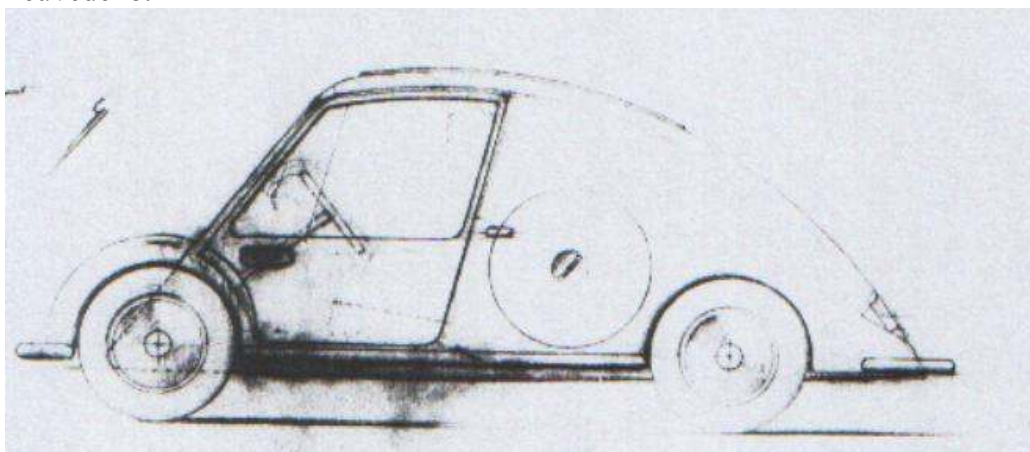
5) František Kupka: Rovnováha modrých v pohybu, olej, plátno, 1931–1934, 68 x 68 cm, sbírka Rothschild, New York. Reprodukce z knihy: Meda Mladek (ed.): Frank Kupka (kat. výst.), Köln 1981, 191.



6) František Kupka: Ocel pracuje, 1927 – 1929, olej, plátno, 27 x 80 cm, soukromá sbírka.
Reprodukce : <http://www.galeriekodl.cz>, 18.4.2009.



7) František Kupka: Stroje, 1929 – 1932, olej, plátno, 106 x 108,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Ludmila Vachtová: František Kupka, Praha 1968, číslo strany neuvedeno.



8) Le Corbusier: Voiture maximum, papír, tužka, 1936, lokalizace neznámá. Reprodukce z knihy: Pascal ORY: Entre-deux-guerres. La création française, 1919 – 1939, Paris 1990, číslo strany neznámo.



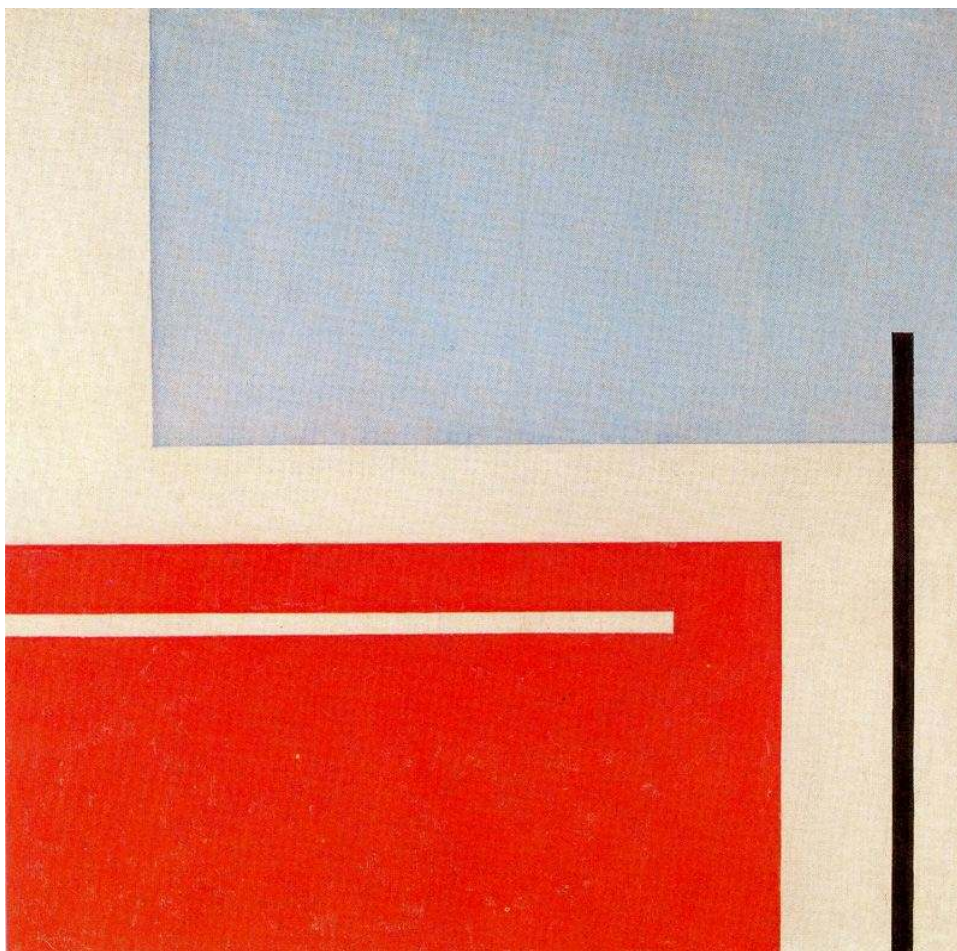
9) František Kupka: Syntéza, 1927 – 1929, olej, plátno, 180 x 125 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Ludmila Vachtová: František Kupka, Praha 1968, číslo strany neuvedeno.



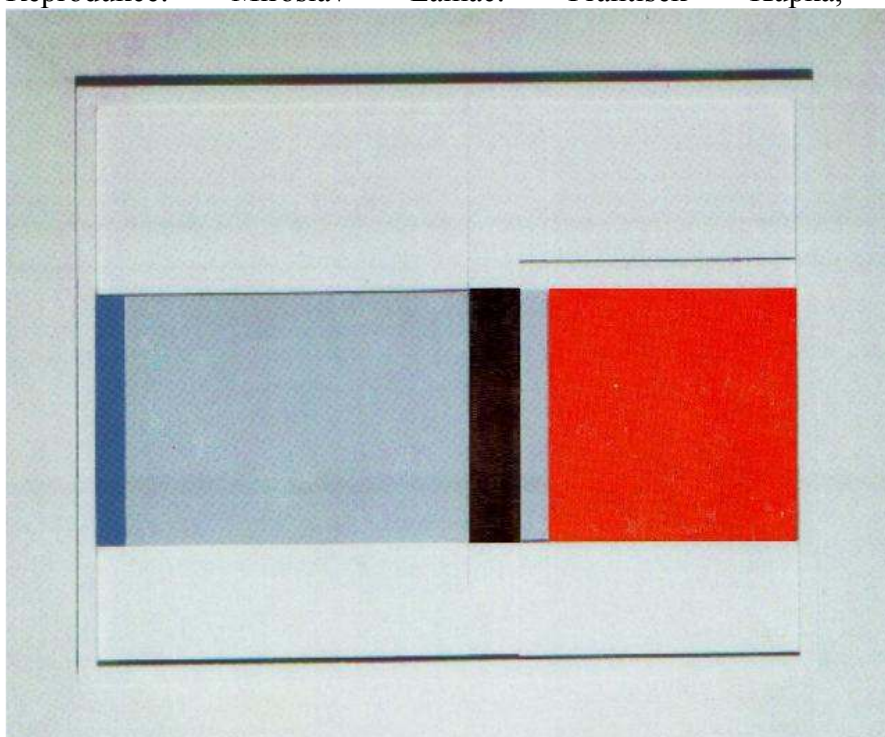
10) František Kupka: Kruhové a přímočaré, 1937, olej, překližka, 102 x 102 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Miroslav Lamač: František Kupka, Praha 1984, 79.



11) František Kupka: Okolo bodu, 1911 – 1930, olej, plátno, 194,5 x 200 cm, Centre Pompidou, Paris. Reprodukce: <http://www.centrepompidou.fr>, 18. 4. 2009.



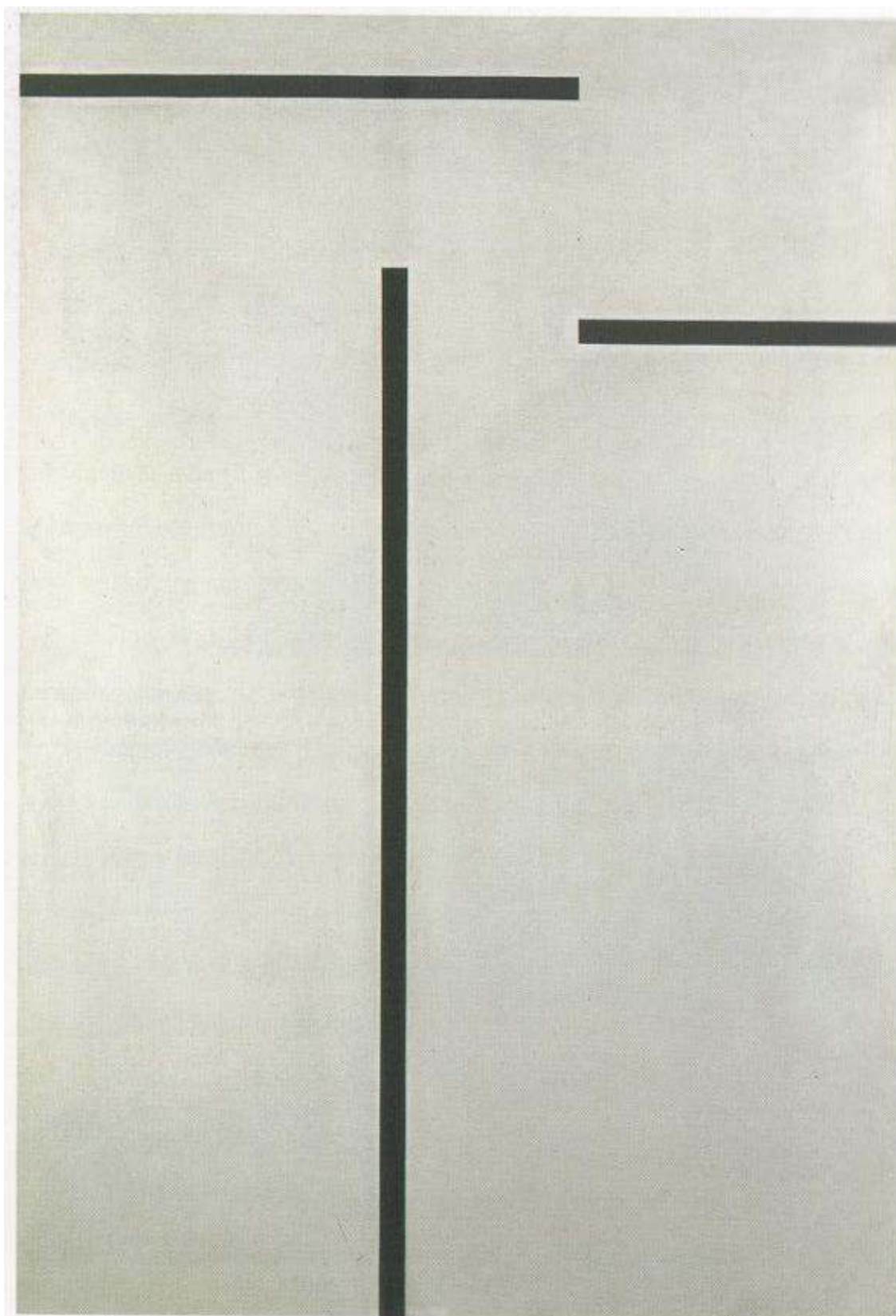
12) František Kupka, Eudia, olej, plátno, 66 x 66 cm, 1933, Národní galerie v Praze. Reprodukce: Miroslav Lamač: František Kupka, Praha 1984, 75.



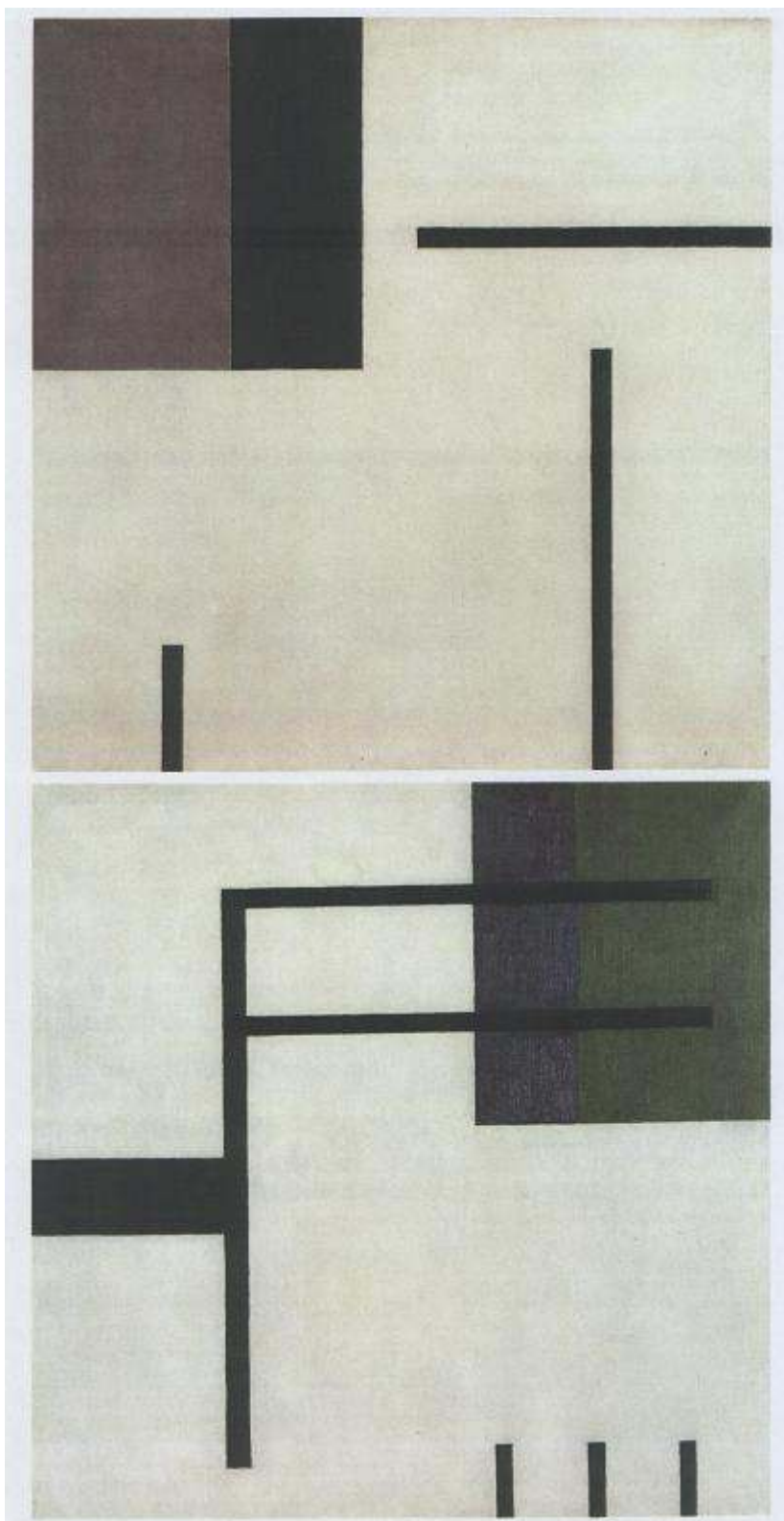
13) Jean Gorin: Tři modré, tři červené, 1934, olej, plátno, 64 x 64 cm, Centre Pompidou, Paris. Reprodukce: Jean-Philippe Breuille: Dictionnaire de peinture et de sculpture : l'art du XXe siècle, PARIS 1991, 570.



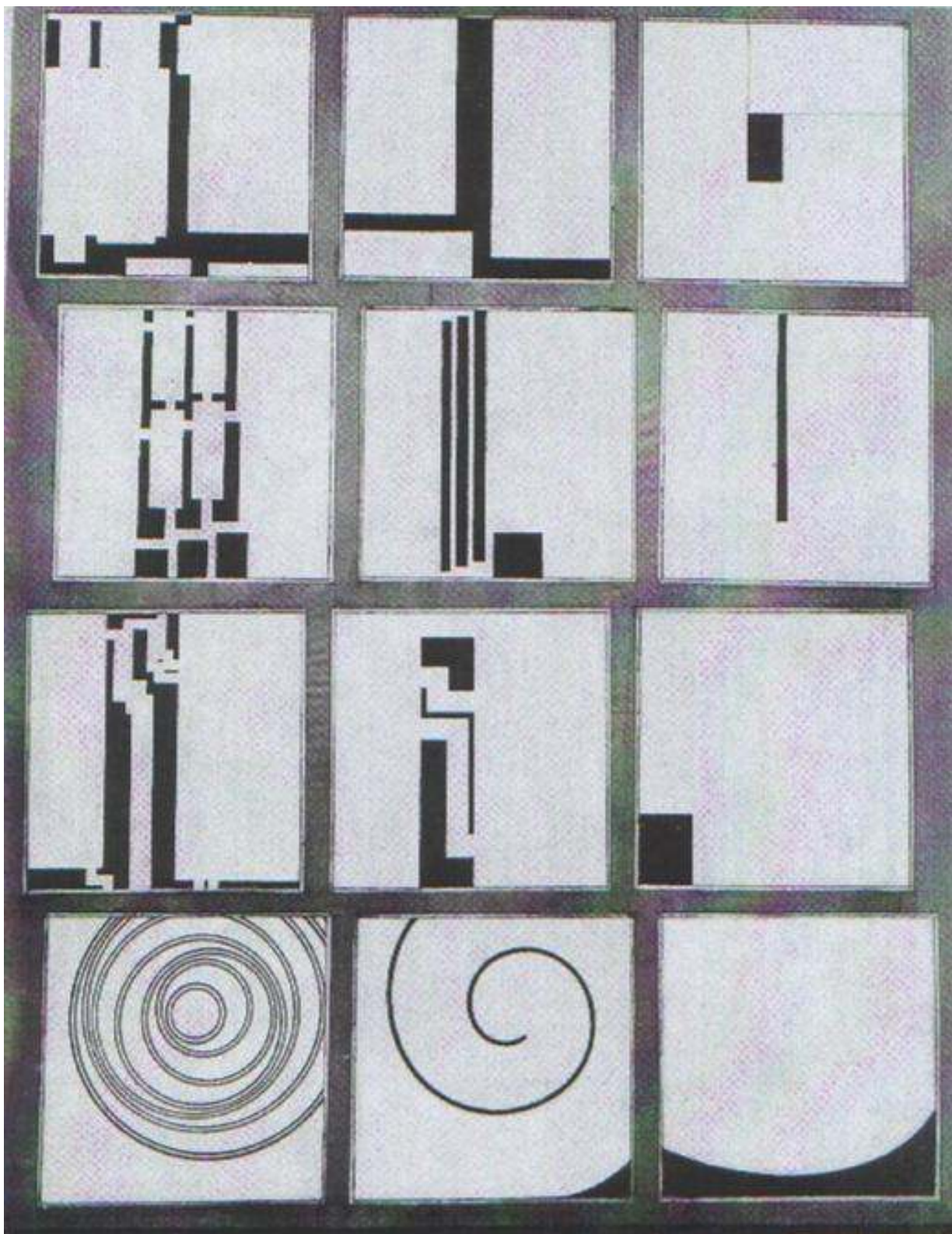
14) František Kupka: studie pro Abstraktní malbu, 1930, kvaš, karton, 38,5 x 24 cm, soukromá sbírka. Reprodukce: <http://www.acb.cz>, 26.4.2009.



15) František Kupka: Abstraktní malba, 1930, olej, plátno, 125 x 85 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Vojtěch Lahoda (ed.): České moderní umění 1900 – 1960, (kat. exp.), Praha 1995, 196.



16) Jean Hélion: Otevřená kompozice, 1930, olej, plátno, 50 x 50 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Bruno Racine: Jean Hélion, Paris 2004, 61.

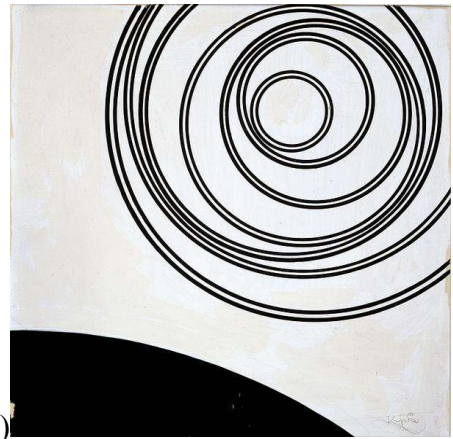


17) František Kupka: 12 kvašů na téma Abstrakce, 1930, kvaš, karton, 40 x 40 cm, Muzeum Kampa, Praha. Reprodukce z časopisu: Jean Helion (ed.): Abstraction, création, no. 2, Paris 1934, 26.



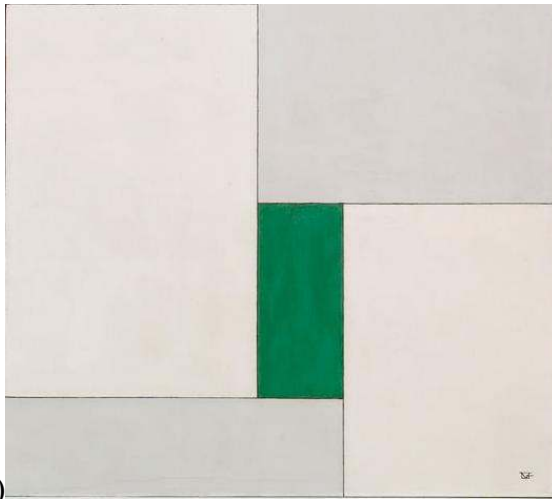
18)

18) Marcel Duchamp: Escargot, 1935, kartonový disk, litografický tisk, průměr 20 cm, Centre Pompidou, Paris. Reprodukce : <http://www.centrepompidou.fr>, 18.4.2009.



19)

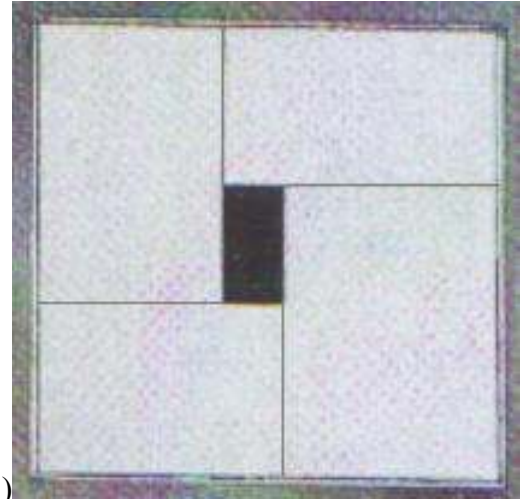
19) František Kupka: Abstrakce, 1930, kvaš, papír, 28 x 28 cm, Centre Pompidou, Paris. Reprodukce : <http://www.centrepompidou.fr>, 18.4.2009.



20)

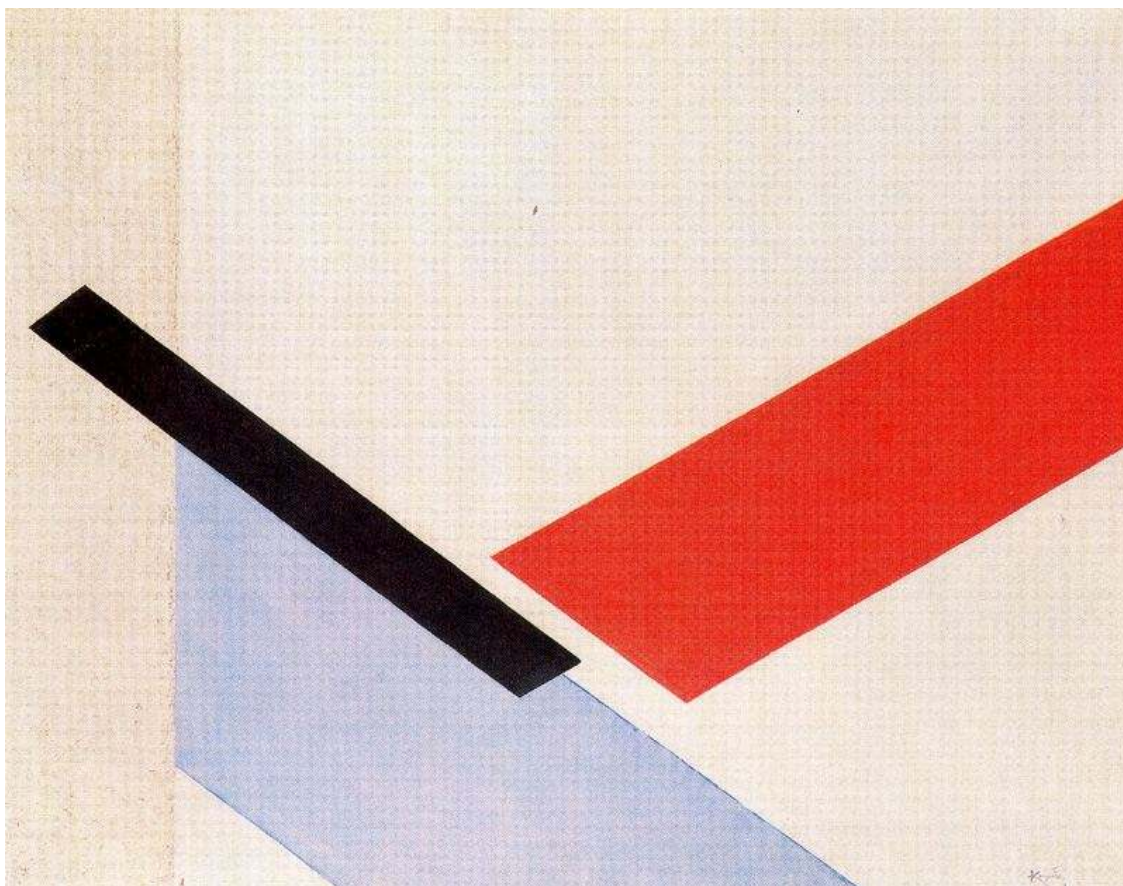
20) Georges Vantongerloo: Kompositie $y=2x/5$ se zelenou, 1931, olej, plátno, 12,5 x 16,8cm, lokalizace neznámá.

Reprodukce: <http://arttattler.com/switzerlandzurich.html>, 18.4.2009.



21)

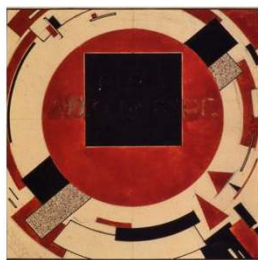
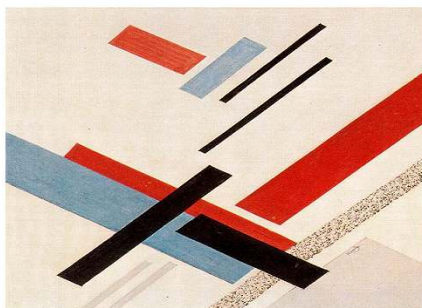
21) František Kupka: Abstrakce, 1930, kvaš, karton, 40 x 40 cm, Muzeum Kampa, Praha. Reprodukce z časopisu : Jean Helion (ed.): Abstraction, création, no. 2, Paris 1934, 26 (detail).



22) František Kupka: Diagonální roviny, 1931, olej, plátno, 90 x 110 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: Ludmila Vachtová: František Kupka, Praha 1968, 169.



23) Theo van Doesburg: Contra-compositie V, 1924, olej, plátno, 100 x 100 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Reprodukce z knihy: Birnie Jo-Anne DANZKER: Theo van Doesburg, München 2000, 83.



24) František Kupka: Diagonální plány III., 1931 – 1933, olej, plátno, 66 x 72 cm, Galerie Louis Carré, Paris. Reprodukce z knihy: Ludmila Vachtová: František Kupka, Praha 1968, 170.

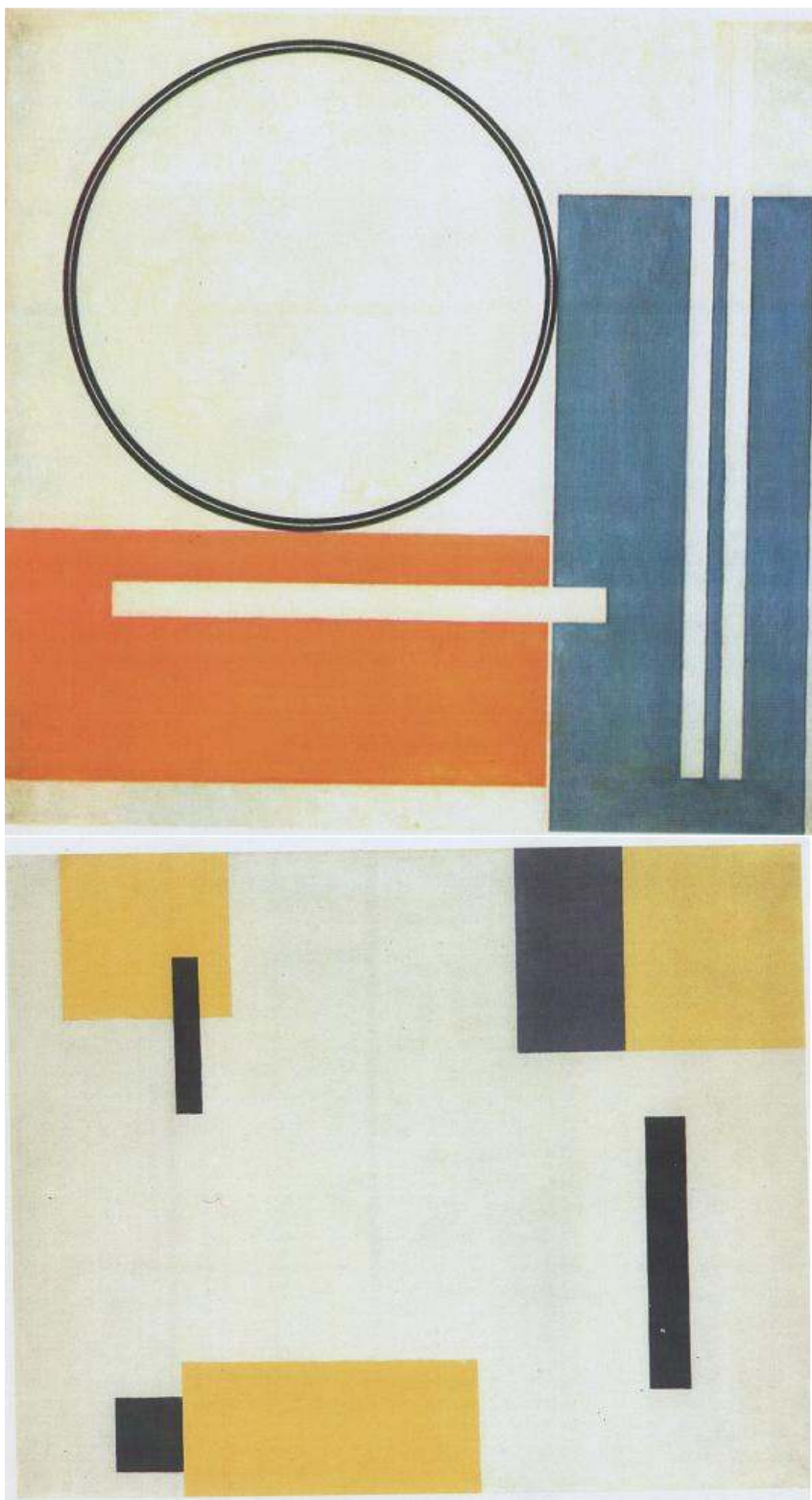
25) El Lissitzky: Pocta Rose Luxembourgové, kvaš, papír, 10 x 10 cm, 1919 - 1920, Muzeum moderního umění, Thessaloniki. Reprodukce: <http://www.arch.mcgill.ca/prof/davies/arch202/winter2005/sample.html>, 18.4.2009.

26) František Kupka: Slunce, 1931, olej, plátno, 49 x 70 cm, Centre Pompidou, Paris, reprodukce z knihy: Ludmila Vachtová: František Kupka, Praha 1968, 168.



27) Jacques Villon: Prostor, 1932, olej, plátno, rozměry neznámé, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Jean-François Bauret: Jacques Villon, Paris 2004, 27.

28) František Kupka: Abstraktní kompozice, 1925 – 1930, olej, plátno, isorel, 55 x 46 cm, soukromá sbírka. Reprodukce: www.acb.cz, 18.4.2009.



29) František Kupka: Tangentes, 1933, olej, plátno, 68 x 68 cm, Galerie Gmurzinska, Kolín nad Rýnem. Reprodukce z knihy: Meda Mladek (ed.): Frank Kupka (kat. výst.), Köln 1981, 195.

30) Jean Helion: Composition, 1930, olej, plátno, 73 x 92 cm, Galerie Hasenclever, Mnichov. Reprodukce z knihy: Bruno Racine: Jean Hélion, Paris 2004, 61.



31) Kazimír Malevič : Suprematistická kompozice, 1921, olej, plátno, 79 x 90 cm, Galerie Tretjakov, Moskva. Reprodukce: http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/ashp/iliu/imageindex.html, 18.4.2009.



32) František Kupka: Zhroucení vertikál, 1935, olej, plátno, 71 x 71cm, soukromá sbírka. Reprodukce : <http://www.acb.cz>, 18.4.2009.



33) Dům v pařížské Avenue de Wagram č. 44, v jehož přízemí se uskutečnila výstava skupiny „Abstraction-Création“. Foto: autor, 3.11.2008.



34) Vila Theo van Doesburga v Meudonu u Paříže, kde mělo dojít k založení skupiny „Abstraction-Création“. Foto: autor, 17.1.2009.